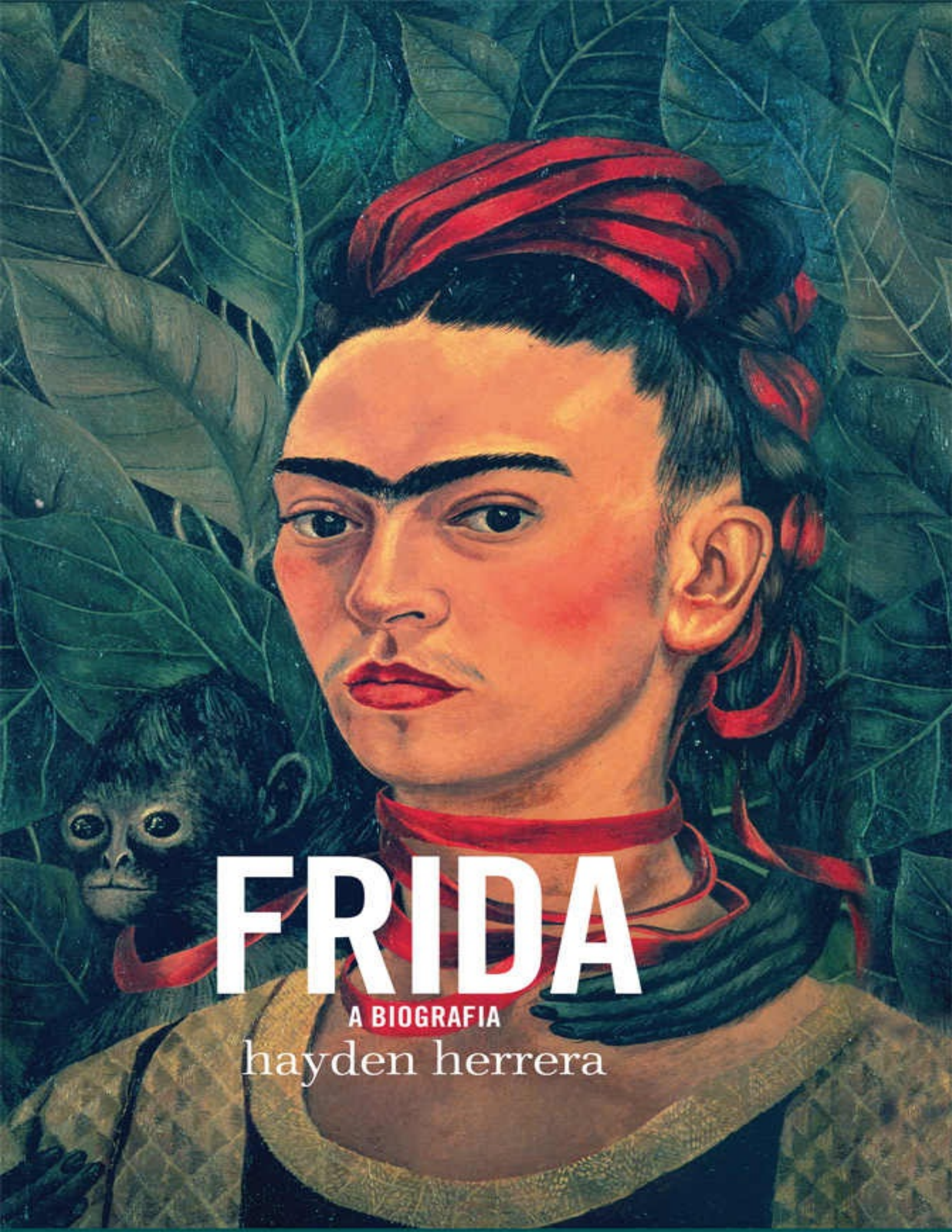




FRIDA

A BIOGRAFIA

hayden herrera



Frida



Hayden Herrera

FRIDA

A biografia

tradução:

Renato Marques



Copyright © 1983 by Hayden Herrera & babylivros Inc.
Published by arrangement with Harper Collins Publishers.
Copyright da tradução © 2011 by Editora Globo, s.a.

Trechos de *The fabulous life of Diego Rivera* de Bertram D. Wolfe. Copyright © 1963 by Bertram D. Wolfe.
Reimpressos com permissão de Stein and Day Publishers.

Citações de *My art, my life*, de Diego Rivera, reimpressos com permissão de Lyle Stuart, Inc.

Trechos de *Surrealism and painting* de André Breton. Copyright da tradução em inglês © 1992 by Macdonald and Company (Publishers) Ltd. Reimpressos com permissão dos editores.

Linhas de “I paint what I see” em *Poems and Sketches of E. B. White* de E. B. White.
Originalmente apareceram em *The New Yorker*. Copyright © 1933 by E. B. White.
Reimpressos com permissão de Harper & Row, Publishers, Inc.

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta edição pode ser utilizada ou reproduzida – em qualquer meio ou forma, seja mecânico ou eletrônico, fotocópia, gravação etc. – nem apropriada ou estocada em sistema de bancos de dados, sem a expressa autorização da editora.

Texto fixado conforme as regras do novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa (Decreto Legislativo no 54, de 1995).

Preparação: Ronald Polito

Revisão: Beatriz de F. Moreira, Maria Silvia Mourão Netto

Capa: warrakloureiro

Imagem de capa: Frida Kahlo. *Autorretrato com macaco*, 1940. Arquivo: Isolda P. Kahlo, México.

Edição digital: Erick Santos Cardoso

Produção de ebook: S2 Books

1ª edição, 2011

2ª reimpressão, 2012

dados internacionais de catalogação na publicação (cip)
(câmara brasileira do livro, sp, brasil)

Herrera, Hayden.

Frida: a biografia / Hayden Herrera; tradução Renato Marques. – São Paulo: Globo & babylivros Inc, 2011.

Título original: Frida, a biography of Frida Kahlo.

Bibliografia.

isbn 978-85-250-5353-4

14.399 kb; ePUB.

1. Kahlo, Frida, 1910-1954 2. Pintores – México – Biografia i. Título.

11-09714

cdd-759.972

Índices para catálogo sistemático:

1. Pintores mexicanos: Biografia 759.972

Direitos de edição em língua portuguesa para o Brasil
adquiridos por Editora Globo s.a.

Av. Jaguaré, 1485 – 05346-902 – São Paulo – sp

www.globolivros.com.br

Para Philip

Prefácio

Em abril de 1953, menos de um ano antes de morrer aos 47 anos de idade, Frida Kahlo ganhou a primeira grande exposição de suas pinturas em sua terra natal, o México. Àquela altura sua saúde estava tão deteriorada que ninguém esperava que ela conseguisse comparecer à estreia. Porém, às oito da noite, pouco antes da abertura das portas da Galeria de Arte Contemporânea da Cidade do México, uma ambulância aparece. A artista, usando seu traje mexicano tradicional favorito, foi tirada do veículo e levada para dentro da galeria numa maca, até ser acomodada em sua cama de quatro colunas, que havia sido instalada na galeria naquela tarde. A cama estava adornada da maneira como ela gostava, com fotografias do marido, o grande muralista Diego Rivera, e de seus heróis políticos, Malenkov e Stálin, esqueletos de papel machê pendurados no dossel, em cuja parte inferior havia um espelho afixado que refletia o rosto de Frida, alegre, ainda que devastado pela doença. Um a um, centenas de amigos e admiradores fizeram fila para cumprimentar Frida Kahlo, depois formaram um círculo em volta da cama e cantaram baladas mexicanas até bem depois da meia-noite.

O episódio a um só tempo resume e representa o ponto culminante da carreira dessa mulher extraordinária. A bem da verdade, esse evento comprova muitas das qualidades que marcaram Kahlo como pessoa e como pintora: sua bravura e indomável alegria em face do sofrimento físico; a insistência na surpresa e na especificidade; seu amor peculiar pelo espetáculo como máscara para preservar a privacidade e a dignidade pessoal. Acima de tudo, a estreia de sua exposição dramatizava o tema central de Frida Kahlo — ela mesma. A maioria dos cerca de duzentos quadros que ela produziu em sua curta carreira é de autorretratos.

Frida começou com um material formidável e impactante: quase bonita, ela tinha pequenos defeitos que só faziam aumentar seu magnetismo. Suas

sobrancelhas formavam uma única linha ao longo da testa e sua boca sensual era encimada pela sombra de um buço. Seus olhos eram negros e amendoados, ligeiramente inclinados para cima nas extremidades. As pessoas que a conheciam bem dizem que a inteligência e o humor de Frida brilhavam naqueles olhos; dizem também que os olhos revelavam seu estado de ânimo: devorador, fascinante, sedutor, cético, desmoralizante ou destruidor. E na franqueza de seu olhar fixo havia algo que fazia com que seus interlocutores se sentissem desmascarados, como se estivessem sob a vigilância atenta de uma jaguatirica.

Quando Frida ria, era com *carcajadas*, gargalhadas profundas e contagiantes que explodiam ou como sinal de felicidade ou de reconhecimento fatalista do absurdo da dor. Sua voz era *bronca*, um pouco rouca. As palavras desabavam de sua boca, intensamente, enfaticamente, velozmente, pontuadas por gestos rápidos e graciosos, risadas de barriga cheia, e ocasionais gritos agudos de emoção. Em inglês, que ela falava e escrevia com fluência, Frida tendia a usar gírias. Lendo suas cartas hoje, impressiona o que uma amiga dela chamou de “as durezas ou asperezas” de seu vernáculo; é como se ela tivesse aprendido inglês com Damon Runyon. Em espanhol, ela adorava usar linguagem chula — palavras como *pendejo* (que, em tradução polida, quer dizer “estúpido”) e *hijo de su chingada* (filho da puta). Em ambas as línguas, ela saboreava o efeito sobre sua plateia, efeito ampliado pelo fato de que esse vocabulário “de sarjeta” era proferido por uma criatura de aparência tão feminina, de cabeça altiva no pescoço comprido, com ares nobres de rainha.

Ela se vestia com roupas vistosas e dava preferência especialmente a compridos trajes mexicanos nativos, em detrimento de peças de alta-costura. Aonde quer que fosse, Frida causava sensação. Um nova-iorquino relembra que as crianças seguiam Kahlo pela rua, gritando, “Cadê o circo?”^[1]. Ela não dava a mínima.

Em 1929, Frida tornou-se a terceira esposa de Diego Rivera. Que dupla os dois formavam! Kahlo, pequena e impetuosa, uma personagem de romance de Gabriel García Márquez, digamos; Rivera, enorme e extravagante, direto das páginas de Rabelais. Ao que parece, os dois conheciam todo mundo. Trotsky foi amigo do casal — pelo menos durante certo período —, assim como Henry Ford e Nelson Rockefeller, Dolores del Río e Paulette Goddard. A casa de Rivera na Cidade do México era uma meca da *intelligentsia*

internacional, de Pablo Neruda a André Breton e Sergei Eisenstein. Marcel Duchamp foi anfitrião de Frida em Paris, Isamu Noguchi foi seu amante, e Miró, Kandinsky e Tanguy eram seus admiradores. Em Nova York, ela conheceu Stieglitz e Georgia O’Keeffe, e em São Francisco foi fotografada por Edward Weston e Imogen Cunningham.

Graças à voracidade de Rivera por publicidade, seu casamento com Frida passou a fazer parte do domínio público: cada aventura do casal, seus amores, batalhas e separações eram descritos com riqueza de detalhes pela imprensa ávida. Os dois só eram chamados pelos prenomes. Todo mundo sabia quem eram Diego e Frida. Ele era o maior artista do mundo; ela às vezes era a sacerdotisa rebelde no templo dele. Intensa, inteligente e *sexy*, ela atraía os homens (teve inúmeros amantes) e mulheres (há evidências de que teve romances lésbicos também). Rivera parecia não se importar com os últimos, mas se opunha ferozmente aos primeiros. “Não quero dividir minha escova de dentes com ninguém”[\[2\]](#), ele dizia, e ameaçou dar tiros de pistola em um dos intrusos e rivais.

Quem conversa com as pessoas que conheceram Frida de perto fica impressionado com o amor que as pessoas sentiam por ela. Todas admitem que, sim, ela era cáustica, até mesmo impulsiva. Mas quem teve a oportunidade de conhecê-la bem se lembra dela com lágrimas nos olhos. A julgar pelas lembranças relatadas por essas pessoas, a vida de Frida parece uma história de F. Scott Fitzgerald — repleta de diversão e *glamour*, até terminar em tragédia. A verdade é bem mais triste. No dia 17 de setembro de 1925, quando Frida tinha dezoito anos de idade, o ônibus que a levava da escola para casa na Cidade do México foi abalroado por um bonde. Ela foi literalmente empalada por uma barra de ferro; sua coluna foi fraturada, a pélvis foi esmagada e ela teve um dos pés quebrados. A partir desse dia e até sua morte, 29 anos depois, ela teve de usar vários coletes ortopédicos de materiais diferentes e conviveu com a dor e a constante ameaça de doenças. “Eu detenho o recorde de operações”[\[3\]](#), ela dizia. Ela viveu também com seu jamais realizado desejo de ter filhos — a fratura na pélvis resultou numa sucessão de abortos espontâneos e pelos menos três abortos cirúrgicos — e a angústia de ser muitas vezes traída e ocasionalmente abandonada pelo homem que amava. Frida alardeava sua *alegría* como um pavão ostenta a cauda, mas camuflava uma profunda tristeza e introspecção, até mesmo uma auto-obsessão.

“Eu pinto a minha própria realidade”^[4], ela disse. “A única coisa que eu sei é que pinto porque preciso, e pinto tudo que passa pela minha cabeça, sem levar nada mais em conta.” O que passava pela cabeça de Frida e na sua arte ensejou as imagens mais originais e dramáticas do século xx. Ao pintar a si mesma sangrando, chorando, aberta ao meio, ela transmutou sua dor em arte com extraordinária franqueza, temperada com humor e fantasia. Sempre específica, afeita a um escopo investigativo mais profundo do que abrangente, a autobiografia em forma de pintura que Frida levou a cabo tem uma força e uma intensidade peculiares — força que pode causar no observador um desconfortável fascínio.

A maioria das pinturas de Frida é pequena — são comuns telas de trinta por quarenta centímetros; sua escala é adequada à intimidade de seu tema. Com pinceladas diminutas e sombrias, que mantinha imaculadamente despojadas, Frida aplicava cuidadosas e delicadas camadas de cores, conferindo às imagens um foco preciso e criando uma persuasiva fantasia através da retórica do realismo.

Os resultados agradaram aos surrealistas, que a acolheram em suas hostes no final da década de 1930. As telas também atraíram alguns poucos colecionadores perspicazes — Edward G. Robinson, Edgard Kaufmann Jr., A. Conger Goodyear, Jacques Gelman —, mas em sua maior parte foram relegadas a uma imerecida obscuridade, até recentemente.

No outono de 1977, o governo mexicano realizou no Palácio de Belas-Artes do México a maior e mais prestigiosa retrospectiva da obra de Kahlo. Foi um tipo esquisito de homenagem, pois pareceu celebrar muito mais a exótica personalidade e a história de Kahlo do que reverenciar sua arte. Os salões imponentes e de pé-direito alto do palácio foram dominados por enormes fotografias ampliadas de episódios da vida de Frida, que faziam com que suas telas parecessem minúsculos pontinhos.

Contudo, no fim prevaleceu a arte — a lenda que a própria Frida criou. Uma vez que seus quadros eram diminutos em relação às fotografias e ao amplo espaço da exposição, o espectador tinha de se postar a poucos passos das telas para conseguir se concentrar nas imagens. E nessa proximidade o estranho magnetismo das pinturas entrava em ação. Inspiradas em e descrevendo diferentes e pungentes momentos da vida de Frida, cada tela era um grito sufocado, um pedaço de emoção tão densa que dava a sensação de que podiam explodir. Os quadros faziam com que os painéis fotográficos

montados numa estrutura arquitetônica no meio do salão parecessem precários e fragmentados como um castelo de cartas.

No dia 2 de novembro de 1978, para celebrar o Dia dos Mortos, uma das festas mais tradicionais e animadas do México, a Galería de la Raza, no distrito de Missão de São Francisco, inaugurou sua “Homenagem a Frida Kahlo”, uma exposição de obras em várias mídias de cerca de cinquenta artistas diferentes (em sua maioria de ascendência latino-americana, especialmente mexicana), convidados a enviar contribuições feitas “no espírito do simbolismo de Frida Kahlo”. Junto à parede do fundo da galeria foi montada a tradicional *ofrenda*, altar para os mortos coberto de velas, caveiras de açúcar, cruzes de palha, pão dos mortos no formato de ossos humanos, um caixão contendo passarinhos feitos de açúcar, e uma cama de brinquedo na qual estava deitada uma Frida em miniatura. Cobrindo as paredes remanescentes e o salão da galeria, as obras dos diversos artistas, muitos dos quais haviam justaposto seus próprios retratos a imagens de Frida, como para se identificarem com ela. Frida foi retratada como heroína política, combatente revolucionária, mulher sem filhos e “Ofélia mexicana”. Muitos a viam como mulher flagelada pela morte, mas que afrontava a morte. Um dos artistas explicou sua reverência: “Frida personificou[5] toda a noção de cultura das mulheres latino-americanas. Ela nos inspirou. Sua obra não tem autopiedade, mas sim força”.

Desde então, o número de admiradores de Frida Kahlo só vem aumentando: uma retrospectiva de sua obra percorreu seis museus estadunidenses em 1978-1979, e em 1982 a Galeria de Arte Whitechapel organizou em Londres uma mostra intitulada “Frida Kahlo e Tina Modotti”, que passou pela Alemanha e por Nova York. Para as mulheres, especialmente, a natureza extremamente pessoal e feminina das imagens de Kahlo e sua independência artística adquiriram papel importante. Em sua arte, ela não competia com Rivera nem assumia uma atitude condescendente com relação ao muralista, e não são poucos os críticos astutos que a consideram uma pintora melhor. De fato, o próprio Diego dizia isso, alardeando uma carta em que Picasso afirmara que “nem Derain, nem eu[6] e nem você somos capazes de pintar uma cabeça como estas de Frida Kahlo”.

Frida teria ficado contente pelas multifacetadas lembranças que deixou atrás de si. A bem da verdade ela foi uma das criadoras de sua própria estatura lendária e, por ser tão complexa e intrincadamente afeita a refletir

sobre si própria e sobre sua condição, seu mito é eivado de tangentes, ambiguidades e contradições. Por essa razão, é tarefa suscetível de hesitação revelar aspectos de sua realidade que possam minar a imagem que ela criou de si mesma. Contudo, a verdade não enfraquece o mito. Depois do escrutínio, a história de Frida continua sendo rigorosamente tão extraordinária quanto sua magnitude fabulosa.

Sumário

[Capa](#)

[Folha de Rosto](#)

[Créditos](#)

[Dedicatória](#)

[Prefácio](#)

[Sumário](#)

[Parte 1](#)

[Capítulo 1](#)

[Capítulo 2](#)

[Capítulo 3](#)

[Parte 2](#)

[Capítulo 4](#)

[Capítulo 5](#)

[Capítulo 6](#)

[Parte 3](#)

[Capítulo 7](#)

[Capítulo 8](#)

[Capítulo 9](#)

[Capítulo 10](#)

[Capítulo 11](#)

[Parte 4](#)

[Capítulo 12](#)

[Capítulo 13](#)

[Capítulo 14](#)

[Capítulo 15](#)

[Capítulo 16](#)

[Parte 5](#)

[Capítulo 17](#)

[Capítulo 18](#)

[Capítulo 19](#)

[Capítulo 20](#)

[Capítulo 21](#)

[Parte 6](#)

[Capítulo 22](#)

[Capítulo 23](#)

[Capítulo 24](#)

[Capítulo 25](#)

[Caderno de Fotos](#)

[Agradecimentos](#)

[Bibliografia selecionada](#)

[Lista de ilustrações e figuras](#)

[Índice](#)

Parte 1

Capítulo 1

A casa azul na rua Londres

A história de Frida Kahlo começa e termina no mesmo lugar. Vista do lado de fora, a casa na esquina das ruas Londres e Allende é muito parecida com outras casas em Coyoacán, antigo distrito residencial nos arredores da periferia sudoeste da Cidade do México. Estrutura de um único andar em estuque, paredes pintadas em um vivo tom de azul e alentadas por janelões quadriculados, venezianas verdes e a incansável sombra das árvores, exibe o nome “Museo Frida Kahlo” sobre o portal. Do lado de dentro, um dos lugares mais extraordinários do México — a casa de uma mulher, com todas as suas pinturas e pertences, convertida em museu.

A entrada é guardada por dois gigantescos bonecos de Judas em papel machê, figuras de quase seis metros de altura gesticulando entre si como se entretidas conversando. Passando por elas, o visitante entra em um jardim com plantas tropicais, fontes e uma pequena pirâmide enfeitada com ídolos pré-colombianos.

O interior da casa é notável pela sensação de que a presença de seus antigos moradores anima todos os objetos e quadros em exibição. Ali estão a paleta e os pincéis de Frida, como se ela tivesse acabado de pousá-los sobre a mesa de trabalho. Ali, junto à cama, estão o chapéu Stetson de Diego Rivera, seus macacões e suas enormes botinas de minerador. No canto, ao lado da enorme cama de cuja janela se avistam as ruas Londres e Allende, há um armário com portas de vidro que guarda o colorido traje típico da região de Tehuantepec usado por Frida. Acima do armário, as palavras “Aquí nació Frida Kahlo el día 7 de julio de 1910” (Aqui nasceu Frida Kahlo, no dia 7 de julho de 1910), inscritas quatro anos depois da morte da artista, quando a casa

se tornou um museu público. Outra inscrição adorna a parede vermelha e azul do pátio: “Frida y Diego vivieron en esta casa 1929-1954” (Frida e Diego viveram nesta casa 1929-1954). Ah!, pensa o visitante. Que circunscrição precisa! Aqui estão os três fatos mais importantes da vida de Frida Kahlo — seu nascimento, seu casamento e sua morte.

O único problema é que nenhuma das inscrições é exatamente verdadeira. A rigor, conforme atesta sua certidão de nascimento^[7], Frida nasceu em 6 de julho de 1907. Talvez optando por uma verdade mais estrita do que o fato permitiria, ela escolheu nascer em 1910, ano da eclosão da Revolução Mexicana. Uma vez que era filha da década revolucionária, quando as ruas da Cidade do México estavam coalhadas de caos e derramamento de sangue, Frida decidiu que ela e o México moderno haviam nascido no mesmo ano.

A outra frase no Museu Frida Kahlo alardeia uma visão ideal e sentimental do casamento e do lar Kahlo-Rivera. Mais uma vez, a realidade era diferente. Antes de 1934, quando o casal regressou para o México depois de um período de residência de quatro anos nos Estados Unidos, Frida e Diego viveram apenas por um breve período na casa de Coyoacán. De 1934 a 1939, moraram em um par de casas construídas para eles no distrito residencial de San Ángel. Depois disso, houve longos períodos em que Diego, preferindo a independência de seu estúdio em San Ángel, não viveu sob o mesmo teto que Frida, sem mencionar o ano em que os dois se separaram, se divorciaram e por fim se casaram novamente.

Assim, as duas inscrições são adornos da verdade. Como o próprio museu, elas são parte da lenda de Frida.

Quando Frida nasceu, a casa de Coyoacán tinha apenas três anos de existência. Seu pai a construíra em 1904, em um pequeno pedaço de terra por ele adquirido quando a fazenda El Carmen foi dividida em lotes e vendida. Mas as pesadas paredes da casa, a estrutura de um único andar, o telhado plano e a planta em forma de u, com quartos intercomunicáveis dando para um pátio interno em vez de corredores, conferem ao lugar a aparência de uma edificação dos tempos coloniais. A casa fica a apenas algumas quadras da praça central do distrito e da paróquia de São João Batista, onde a mãe de Frida tinha um banco especial reservado que ela e as filhas ocupavam aos domingos. De sua casa, Frida podia caminhar por ruas estreitas — de paralelepípedos ou não asfaltadas — até Viveros de Coyoacán, parque

florestal em que um dos encantos é um riacho que serpenteia entre as árvores.

Quando Guillermo Kahlo construiu a casa, era um bem-sucedido fotógrafo que recebera do governo mexicano a incumbência de registrar a herança arquitetônica do país, realização extraordinária para um homem que havia chegado ao México sem grandes perspectivas, apenas treze anos antes. Seus pais, Jakob Heinrich Kahlo e Henriette Kaufmann Kahlo, eram judeus húngaros de Arad, hoje parte da Romênia, que haviam migrado para a Alemanha e se fixado em Baden-Baden, onde Wilhelm nasceu em 1872. Jakob Kahlo era um joalheiro e ourives que também negociava suprimentos fotográficos; quando chegou a hora, Jakob era suficientemente abastado para ter condições de mandar o filho estudar na universidade, em Nuremberg.

Em algum momento de 1890, a promissora carreira acadêmica de Wilhelm Kahlo terminou antes mesmo de começar: em decorrência de uma queda que resultou em lesões cerebrais[8], o jovem começou a sofrer ataques epiléticos. Mais ou menos no mesmo período, sua mãe morreu e seu pai se casou em segundas núpcias com uma mulher de quem Wilhelm não gostava. Em 1891, o rapaz, aos dezenove anos de idade, ganhou do pai dinheiro suficiente para comprar uma passagem para o México; Wilhelm mudou o nome para Guillermo e nunca mais voltou a seu país natal.

Ele chegou à Cidade do México quase sem dinheiro. Por meio de contatos com outros imigrantes alemães, arranjou emprego como caixeiro[9] na Cristalería Loeb, loja de artigos de cristal. Depois, foi vendedor em uma livraria. Por fim, trabalhou em uma joalheria chamada La Perla, de propriedade de contrerrâneos seus, alemães com quem ele tinha viajado para o México.

Em 1894, Guillermo casou-se com uma mexicana que morreu quatro anos depois, ao dar à luz a segunda filha do casal. Depois se apaixonou por Matilde Calderón, colega de trabalho na joalheria La Perla. A própria Frida contou assim a história: “Na noite em que sua mulher morreu[10], meu pai chamou minha avó Isabel, que chegou trazendo minha mãe. Minha mãe e meu pai trabalhavam juntos. Ele se apaixonou profundamente por ela, e depois os dois acabaram se casando”.

Não é difícil imaginar por que Guillermo amava Matilde Calderón. Fotografias dela na época do casamento mostram uma mulher impressionantemente bonita, com enormes olhos pretos, lábios carnudos e queixo resoluto. “Ela parecia um sininho de Oaxaca”[11], definiu Frida certa

vez. “Quando ia ao mercado, ela apertava bem a cinta, marcando graciosamente a cintura, e carregava a cesta com ar coquete.” Nascida em Oaxaca, Matilde Calderón y González era a mais velha de doze filhos de Isabel González y González, criada em convento e filha de um general espanhol, e Antonio Calderón, fotógrafo de ascendência indígena nascido na cidade mexicana de Morelia. De acordo com Frida, sua mãe era inteligente, embora analfabeta: o que lhe faltava em educação formal ela compensava em devoção religiosa.

É um pouco mais difícil imaginar por que a devota Matilde Calderón se encantou por Guillermo. O imigrante de 26 anos era judeu de nascimento, ateu por convicção, e sofria de epilepsia. Por outro lado, a pele clara e a educação europeia devem ter tido certo apelo, em uma época em que qualquer coisa que vinha da Europa era considerada superior a tudo que fosse mexicano. Além disso, ele era inteligente, trabalhador e bastante bonito, apesar das enormes e proeminentes orelhas. Tinha cabelos castanhos crespos, uma boca formosa e delicada, um bigodinho de pontas finas viradas para cima e um corpo esbelto e ágil — “ele era muito interessante[12] e, quando caminhava, movia o corpo de maneira elegante”, disse Frida. Se o seu olhar era um pouco intenso demais — e com o passar dos anos seus enormes olhos castanhos ficariam cada vez mais inquietos —, era também um olhar romântico.

Aos 24 anos, Matilde, que havia muito já passara da idade usual do casamento, talvez estivesse particularmente suscetível depois de um caso amoroso anterior, de desfecho trágico. Frida se lembrava de que, quando tinha onze anos de idade, a mãe mostrou-lhe um caderno[13] de capa em couro russo “em que ela guardava as cartas de seu primeiro namorado. Na última página, o caderno dizia que o remetente das cartas, um jovem alemão, se suicidara na presença dela. Esse homem continuava vivo na lembrança dela”. É natural que a jovem mulher se sentisse atraída por outro alemão, e, se não amava Guillermo — Frida dizia que não —, Matilde pelo menos achava que encontrara um bom partido.

Foi Matilde Calderón de Kahlo quem convenceu o marido a seguir a carreira de fotógrafo, profissão do pai dela. Frida disse que o avô emprestou uma câmera a Guillermo[14] e que “a primeira coisa que os dois fizeram foi viajar pelo país. Eles produziram uma coleção de fotos da arquitetura indígena e colonial e voltaram para abrir sua primeira loja, na avenida 16 de

Septiembre”.

As fotografias foram encomendadas por José Ives Limantour, secretário do Tesouro do ditador Porfirio Díaz, e ilustrariam uma série de publicações de luxo, em formato grande, para a celebração do centenário da independência mexicana. A empreitada levou quatro anos para ser concluída. De 1904 a 1908, usando excelentes câmeras alemãs e mais de novecentas placas de vidro que ele mesmo preparava, Guillermo registrou a herança cultural do México e fez por merecer o elogioso epíteto de “o primeiro fotógrafo oficial do patrimônio cultural do México”[15].

De fato, Limantour escolheu bem: Guillermo Kahlo era um técnico obstinado, com um ponto de vista teimosamente objetivo acerca daquilo que via; em suas fotografias, assim como nas pinturas de sua filha, não há lugar para truques, efeitos nem ofuscações românticas. Ele tentava transmitir o máximo possível de informações sobre a estrutura arquitetônica do lugar que registrava com suas lentes, selecionando cuidadosamente seu ponto de observação e usando luz e sombra para delinear a forma. Um anúncio publicitário de seu trabalho, impresso em inglês e espanhol, prometia: “Guillermo Kahlo, especialista em paisagens[16], edificações, interiores, fábricas etc., tira fotografias sob encomenda na capital ou em qualquer outro lugar da República”. Embora ocasionalmente fizesse belos retratos de membros do governo Díaz e de sua própria família, ele afirmava não querer fotografar pessoas[17], pois não desejava melhorar o que Deus criara feio.

Difícil afirmar se Guillermo tinha consciência do humor contido numa frase como essa, mas, quando os contemporâneos de Frida fazem referência ao pai da artista, quase sempre é de suas declarações que eles se lembram, e em geral são máximas a um só tempo diretas, sardônicas, e, de maneira maravilhosamente fria e nem um pouco emotiva ou sentimental, engraçadas.

Isso não quer dizer que o pai de Frida fosse um homem alegre, de coração leve. Pelo contrário, era homem de poucas palavras, cujos silêncios tinham uma poderosa ressonância, e envolto em uma aura de amargura. Ele jamais se sentiu realmente à vontade no México e, embora ansiasse por ser aceito como mexicano, nunca perdeu o forte sotaque alemão. Com o passar dos anos, foi se ensimesmando cada vez mais. Frida se recordava de que o pai “tinha apenas dois amigos[18]. Um era um velho *largote* [homem alto], que sempre deixava o chapéu em cima do armário. Meu pai e o velho passavam horas tomando café e jogando xadrez”.

Em 1936, Frida retratou seu lugar de nascimento e sua árvore genealógica na deliciosamente estranha e extravagante pintura *Meus avós, meus pais e eu* (figura 2). Ali ela aparece como uma menininha (dizia ter por volta de dois anos de idade)[\[19\]](#), nua, calma e controlada, de pé no pátio de sua casa azul; sua cadeirinha está a seus pés, e ela segura uma fita vermelha, seu sangue, que escora a árvore genealógica com a mesma facilidade de um balão preso a um barbante. O retrato dos pais é baseado em sua fotografia de casamento, em que o casal flutua no céu feito dois anjos, emoldurados por uma auréola de nuvens. Essa antiquada convenção fotográfica deve ter agradado a Frida: em sua tela, ela aninha o retrato dos avós em nuvens semelhantes. Os avós maternos de Frida, o índio Antonio Calderón e a *gachupina* (de origem espanhola) Isabel González y González, estão situados acima da mãe da pintora. Do lado paterno há um casal europeu, Jakob Heinrich Kahlo e Henriette Kaufmann Kahlo. Acerca da característica física mais notável de Frida não pode pairar dúvida: ela herdou da avó paterna as sobrancelhas espessas e unidas. A pintora dizia ser fisicamente parecida tanto com o pai como com a mãe: “Tenho os olhos do meu pai[\[20\]](#) e o corpo da minha mãe”. Na tela em questão, Guillermo Kahlo tem um olhar inquieto, penetrante, o mesmo olhar que, em toda a sua intensidade perturbadora, apareceria novamente nos olhos da sua filha.

Frida copiou fielmente da fotografia original cada prega, cada dobra, cada costura e cada laço do vestido de casamento da mãe, criando um jocoso realce para o feto cor-de-rosa, já bastante desenvolvido, que ela situou na virginal batinha branca. O feto é Frida; o fato de que pode também ser uma referência à possibilidade de que sua mãe já estava grávida quando se casou é uma ilustração do típico prazer que Frida sentia pelos múltiplos significados. Abaixo do feto há um falso retrato de casamento: um enorme espermatozoide, seguido por um cardume de competidores menores, penetra um óvulo: Frida no momento da concepção. Ao lado, outra cena de fecundação: um cacto carmesim, em formato de u, abrindo-se para receber o pólen carregado pelo vento.

Frida situa sua casa não no subúrbio, mas na planície salpicada de cactos do platô central mexicano. À distância se estendem montanhas rasgadas por ravinas, invariavelmente a mesma paisagem de seus autorretratos; logo abaixo da imagem de seus avós paternos vê-se o oceano. Os avós

mexicanos[21] são simbolizados pela terra, Frida explicou; os avós alemães, pelo mar. Contíguo à casa da família Kahlo, há um humilde lar mexicano; além, em um campo, vê-se uma habitação ainda mais primitiva, uma choça indígena de adobe. Em uma visão infantil, a artista incluiu todo o distrito de Coyoacán em sua própria casa, e depois apartou-a da realidade, em um ermo. A sensação é que Frida está de pé no meio da casa, no meio do México, no meio do mundo.

Capítulo 2

Infância em Coyoacán

Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón, terceira filha de Guillermo e Matilde Kahlo, nasceu em 6 de julho de 1907, às oito e meia da manhã, em plena estação das chuvas de verão, quando o alto platô da Cidade do México fica abafado e úmido. Os primeiros dois nomes foram dados a Frida para que ela pudesse ser batizada com um nome cristão. Seu terceiro nome, o que a família usava, significa “paz” em alemão (embora em sua certidão de nascimento conste a grafia “Frida”, o nome da pintora foi escrito com um *e* — Frieda —, à moda alemã, até o final da década de 1930, quando ela abandonou a letra por causa da ascensão do nazismo na Alemanha).

Pouco depois do nascimento de Frida, sua mãe caiu doente e durante certo período a menina foi amamentada por uma ama de leite indígena. “Fui amamentada por uma ama indígena[22] cujos peitos eram lavados toda vez que me dava de mamar”, ela contou, orgulhosa, a uma amiga. Anos depois, quando o fato de ter sido alimentada pelo leite de uma nativa passou a ser crucial para ela, Frida pintou uma tela em que a ama de leite aparece como a personificação de sua herança mexicana — a artista, com as feições de adulta e corpo de recém-nascida, aparece no colo da nutriz, mamando em seu seio.

Talvez em virtude da saúde de Matilde Kahlo — ao aproximar-se da meia-idade, ela começou a sofrer “desmaios” ou “ataques”, parecidos aos do marido — ou talvez por causa de seu temperamento, Frida e a irmã mais nova, Cristina, eram entregues aos cuidados das irmãs mais velhas, Matilde e Adriana, e, sempre que estavam em casa, de suas meias-irmãs María Luisa e Margarita, que tinham sido mandadas para um convento[23] quando seu pai Guillermo se casou de novo.

Três anos após o nascimento de Frida, eclodiu a Revolução Mexicana, movimento armado que começou com motins em várias partes do país e com

a formação de exércitos de guerrilheiros em Chihuahua (sob a liderança de Pascual Orozco e Pancho Villa) e em Morelos (sob o comando de Emiliano Zapata); os conflitos e focos de revolta se estenderiam por dez anos. Em maio de 1911, caiu o antigo ditador, Porfirio Díaz, que partiu para o exílio. O líder revolucionário Francisco Madero foi eleito presidente do país em outubro de 1912, mas em fevereiro de 1913, depois da Dezena Trágica, etapa de dez dias de combates em que tropas antagônicas no Palácio Nacional e na Ciudadela bombardearam-se mutuamente, causando tremenda destruição e mortandade, Madero foi traído pelo general Victoriano Huerta e assassinado. No norte, Venustiano Carranza insurgiu-se para vingar a morte de Madero. Adotando o título de Primeiro Chefe do Exército Constitucionalista e contando com um pequeno contingente à sua disposição, lutou para derrubar Huerta. A cruel disputa de poder e o inevitável derramamento de sangue só cessariam com a posse do presidente Álvaro Obregón, um dos generais de Carranza, em novembro de 1920.

Em seu diário, escrito em sua última década de vida e hoje em exibição no museu que leva seu nome, Frida lembra, com orgulho — e, segundo muitos suspeitam, com considerável dose de licença poética —, ter testemunhado batalhas entre exércitos revolucionários na Cidade do México.

Lembro que eu tinha quatro anos [na verdade, ela tinha cinco], quando se deu a “dezena trágica”. Testemunhei com meus próprios olhos a batalha dos camponeses de Zapata contra os carrancistas. Minha situação era muito clara. Minha mãe abria as janelas na rua Allende. Ela dava acesso aos zapatistas, de modo que os feridos e famintos entrassem pelas janelas na minha casa, na “sala de estar”. Ela cuidava dos ferimentos e os alimentava com grossas *tortillas*, a única comida que se conseguia arranjar em Coyoacán naqueles dias [...] Éramos quatro irmãs: Matita, Adri, eu (Frida) e Cristi, a gordinha. [...]

Em 1914, as balas passavam zunindo. Ainda hoje ouço aquele som sibilante extraordinário. No *tianguis* [mercado] de Coyoacán, a propaganda a favor de Zapata era feita com *corridos* [baladas revolucionárias] editados pelo [gravurista e desenhista José Guadalupe] Posada. Na sexta-feira, essas baladas custavam um centavo cada; escondidas dentro de um enorme guarda-roupa que cheirava a noqueira, Cristi e eu as cantávamos, enquanto meu pai e minha mãe ficavam atentos para que não caíssemos nas mãos dos guerrilheiros. Lembro de um carrancista ferido correndo para seu baluarte

perto do rio de Coyoacán. Da janela espiei também um zapatista com um ferimento de bala no joelho, agachado e calçando as sandálias [aqui Frida faz esboços do carrancista e do zapatista].

Para os pais de Frida, a revolução não foi uma época de travessuras, mas de infortúnio. As encomendas e os pagamentos que Guillermo Kahlo recebera do governo Díaz haviam lhe garantido dinheiro suficiente para erguer uma casa confortável em um terreno de um bairro elegante de Coyoacán; a queda do governo, seguida de uma década de guerra civil, levou-o à penúria. Era difícil aparecer alguma encomenda de trabalho fotográfico. Nas palavras de Frida, “na minha casa era com grande dificuldade que se conseguia viver[24]”.

Matilde Calderón tinha se casado com um homem de boas perspectivas financeiras; agora ela se via obrigada a pechinchar e economizar. O marido não tinha cabeça para o dinheiro, e invariavelmente não conseguia sequer comprar seu material fotográfico. O casal hipotecou a casa[25], vendeu a mobília francesa da sala de estar e, a certa altura, foi obrigado até mesmo a recorrer ao aluguel de quartos. À medida que Guillermo Kahlo ia ficando cada vez mais taciturno e misantropo, era sua esposa matrona quem mantinha a casa de pé, ralhando com os empregados, regateando os preços com os comerciantes e reclamando com o fazendeiro que entregava o leite. “Ela não sabia ler nem escrever[26]”, recordava Frida. “Só sabia contar dinheiro.”

Matilde Kahlo sabia mais que isso. Ela ensinou às filhas as habilidades domésticas, o decoro e a virtude que acompanham a educação mexicana tradicional, e tentou transmitir-lhes a fé religiosa que para ela era tão cara, escoltando-as para a igreja todo dia e para retiros na época de Páscoa. Desde muito nova, Frida aprendeu a costurar, bordar, cozinhar e a limpar — e durante toda a vida ela se orgulharia da ordem e da beleza de sua casa —, mas ela e Cristina se rebelavam contra a devoção tradicional de suas irmãs mais velhas (Margarita tornou-se freira), da mãe e das tias. “Minha mãe era histérica sobre religião[27]. Tínhamos de rezar antes das refeições. Enquanto as outras se concentravam e se recolhiam para dentro de si mesmas, Cristi e eu nos entreolhávamos, fazendo força para não rir.” Ela e Cristina frequentaram aulas de catecismo como preparação para sua Primeira Comunhão, “mas escapávamos e íamos comer frutos do espinheiro-alvar, marmelos e *capulines* [fruta parecida com cereja], num pomar das

redondezas”.

Quando chegou a hora de ir para a escola, Frida e Cristina foram juntas. “Quando eu tinha três ou quatro anos[28], puseram Cristi e eu no jardim de infância”, recordava Frida.

A professora era antiquada, com cabelos postiços e vestidos estranhos. Minha primeira lembrança é dessa professora. Ela está de pé, na frente da classe, segurando uma vela numa das mãos, e uma laranja na outra, explicando o funcionamento do universo, o Sol, a Terra e a Lua. Aquilo me deixou tão impressionada que urinei. Tiraram minhas calças e me vestiram as calças de uma menina que morava do outro lado da rua, numa casa em frente à minha. Por causa disso, peguei tanta implicância dessa menina que um dia eu a levei para perto da minha casa e comecei a estrangulá-la. A língua dela já estava dependurada quando passou um padeiro e livrou-a das minhas mãos.

Sem sombra de dúvida, Frida exagera nas suas diabruras, mas ela foi definitivamente uma menina traquinas. Certa vez, sua meia-irmã María Luisa estava sentada no penico. “De brincadeira, eu a empurrei[29], e ela caiu para trás, com o penico e tudo.” Dessa vez, a vítima retaliou. “Furiosa, ela me disse, ‘Você não é filha nem do meu pai nem da minha mãe. Pegaram você na lata do lixo’. Essa frase me deixou uma impressão tão forte que me tornei uma criatura completamente introvertida. Daquele momento em diante, passei a criar aventuras com uma amiga imaginária.”

Tais malogros não detiveram Frida por muito tempo. Ela ousava provocar até mesmo o pai, e zombava de suas meticulosas maneiras alemãs chamando-o de “herr Kahlo[30]”. E Frida teve papel importante no episódio que talvez melhor demonstre a infelicidade na casa dos Kahlo durante os anos em que as irmãs estavam crescendo. A própria Frida contou a história:

Quando eu tinha sete anos[31], ajudei minha irmã Matilde, então com quinze anos, a fugir com o namorado para Veracruz. Abri a janela da sacada e depois a fechei de novo, de modo que parecesse que nada tinha acontecido. Matita era a favorita da minha mãe, e sua fuga deixou a minha mãe histérica. [...] Quando Maty foi embora, meu pai não disse uma palavra. [...]

Ficamos alguns anos sem ver Matita. Um dia, no bonde, meu pai me disse, “Nunca vamos encontrá-la!”. Eu o consolei, e na verdade eu tinha esperanças sinceras [pois uma amiga me dissera], “Há uma mulher casada muito parecida com você morando no

distrito de Doctores. O nome dela é Matilde Kahlo”. Nos fundos de um pátio, no quarto número quatro de um longo corredor, eu a encontrei. O quarto era banhado de luz e repleto de pássaros. Matita estava tomando banho com uma mangueira. Ela vivia lá com Paco Hernández, com quem se casou depois. Os dois desfrutavam de boa situação econômica e não tinham filhos. A primeira coisa que fiz foi avisar meu pai que a encontrara. Eu a visitei diversas vezes e tentei convencer minha mãe a ir vê-la, mas ela não quis.

A mãe de Frida ainda levaria muito tempo para perdoar sua filha mais velha. Matilde costumava visitar a casa da mãe[32], levando presentes como frutas e guloseimas, mas, uma vez que sua mãe se recusava a deixá-la entrar, a moça deixava os regalos na porta. Depois que Matilde tinha ido embora, a senhora Kahlo levava os presentes para dentro. Somente em 1927, doze anos depois da fuga de Matilde, Frida escreveu a uma amiga dizendo que “Matilde agora entra nesta mansão[33]. A paz foi selada”.

A ambivalência de Frida em relação à mãe — seu amor e seu desprezo — ficou evidente quando, em uma entrevista, ela descreveu a mãe como “cruel” (por ter afogado uma ninhada de ratos) e “muito amável, ativa, inteligente[34]”. E embora as inevitáveis batalhas com a mulher que ela chama de “mi jefe” (minha chefe) se tornassem mais intensas à medida que ambas iam ficando mais velhas, quando a mãe morreu Frida “não conseguia parar de chorar[35]”.

Quando bem pequena, Frida era uma criança gordinha, com uma covinha no queixo e um brilho travesso no olhar. Uma fotografia de família, tirada por volta de seus sete anos, mostra uma acentuada mudança: ela agora é magra, o rosto é sombrio, a expressão é introvertida. Ela está de pé, sozinha atrás de um arbusto, como se quisesse se esconder.

A razão para essa mudança foi a doença: aos seis anos, Frida contraiu poliomielite[36] e passou nove meses confinada no quarto. “Começou com uma dor horrível[37] na minha perna direita, do músculo para baixo”, descreveu ela. “Lavavam minha perninha com uma água de noz e pequenas toalhas quentes.”

A curiosa combinação de ser ao mesmo tempo ensimesmada e narcisista, extrovertida e expansiva, que caracterizou a personalidade da Frida adulta, pode ter começado com a exacerbada consciência da criança doente acerca da

discrepância entre o mundo interior dos devaneios e castelos no ar e o mundo exterior de relações sociais. Ela nunca abandonou o sonho de ter um amigo imaginário, confidente e fonte de conforto. Ao explicar em seu diário a origem de seu autorretrato duplo *As duas Fridas* (ilustração xiv), a artista escreveu:

Eu devia ter seis anos quando senti intensamente a experiência de uma amizade imaginária com uma menininha mais ou menos da minha idade. Na janela de vidro do que à época era o meu quarto, e que dava para a rua Allende, eu bafejava no vidro e com o dedo desenhava uma “porta” [...] [aqui Frida desenha a janela do quarto de sua infância].

Cheia de alegria e urgência, na minha imaginação eu saía por essa porta, atravessava toda a planície que via à minha frente até chegar à leiteria chamada “Pinzón”. [...] Eu entrava pela letra “O” de Pinzón e descia apressadamente para o *interior da terra*, onde minha amiga imaginária estava sempre à minha espera. Não me lembro da imagem dela, nem da cor. Mas sei que ela era alegre — ela ria muito. Sem fazer barulho. Ela era ágil e dançava como se seu corpo não tivesse peso algum. Eu acompanhava todos os seus movimentos e, enquanto ela dançava, eu contava a ela todos os meus problemas secretos. Quais? Não me lembro. Mas só pela minha voz ela sabia tudo a meu respeito. [...] Quando eu voltava para a janela, entrava pela mesma porta desenhada no vidro. Quando? Quanto tempo eu tinha passado com ela? Não sei. Podia ter sido um segundo ou milhares de anos. [...] Eu estava feliz. Eu apagava a “porta” esfregando a mão no vidro e ela “desaparecia”. Eu corria com meu *segredo* e a minha felicidade para o canto mais afastado do pátio da minha casa, e sempre no mesmo lugar, sob um cedro, eu chorava e dava gargalhadas, surpresa de estar *sozinha* com a minha grande felicidade e com a lembrança tão nítida da *minha menininha*. Trinta e quatro anos se passaram desde que tive a experiência dessa amizade mágica e, toda vez que me lembro dela, ela torna a ganhar vida e fica cada vez maior dentro da minha cabeça.

Quando Frida melhorou, um médico recomendou um programa de exercícios físicos para fortalecer a mirrada perna direita, e Guillermo Kahlo, que durante toda a convalescença da filha mostrara-se surpreendentemente terno e preocupado, fez de tudo para que a menina praticasse todo tipo de esporte, o que no México daquele tempo era tido como bastante incomum para meninas respeitáveis. Assim, Frida jogava futebol, lutava boxe e luta

romana, e tornou-se campeã de natação. “Meus brinquedos eram os dos meninos[38]: patins, bicicletas.” Ela gostava de subir em árvores, remar nos lagos do parque Chapultepec e jogar bola.

Mesmo assim, Frida disse: “A perna continuava muito fina[39]. Aos sete anos eu usava botinhas. No início, eu achava que as piadas sobre a minha perna não me magoavam, mas depois elas começaram a me fazer mal e, com o passar do tempo, ainda com mais intensidade”. A pintora Aurora Reyes, amiga de infância de Frida, afirma: “Éramos bastante cruéis[40] sobre a perna dela. Quando ela passava de bicicleta, gritávamos: ‘Frida pata de palo’ [Frida perna de pau], e ela reagia furiosamente, com palavrões”. Para esconder a perna, ela usava três ou quatro meias na panturrilha mais fina e sapatos com salto alto embutido no pé direito. Outros amigos admiravam-se com o fato de que ela nunca deixava que a deformidade a impedisse de praticar atividades físicas. Eles se lembram dela, calças compridas pretas à mostra, pedalando sua bicicleta feito um demônio pelo parque Centenario. “Frida tinha uma excelente coordenação[41] e era extremamente graciosa. Quando andava, dava pulinhos, de modo que parecia flutuar feito um pássaro em pleno voo.”

Mas Frida era um pássaro ferido e, por causa disso, era diferente das outras crianças, e quase sempre estava sozinha. Justamente na idade em que poderia ampliar seu mundo para além do círculo familiar e fazer “melhores amigos”, ela foi obrigada a ficar em casa. Quando se recuperou e voltou para a escola, foi excluída e se tornou alvo de provocações e zombarias. Sua reação foi, alternadamente, retrair-se (a “criatura introvertida”) ou levar a cabo uma estratégia de supercompensação, tornando-se, primeiro, uma menina levada e interessada em atividades masculinas, e, depois, uma “personagem”.

Como na fotografia em que aparece apartada da reunião familiar, também nas pinturas em que se retratava como criança Frida está sozinha (mesmo em sua representação da árvore genealógica, ela aparece à parte). Embora essa solidão tenha muito a ver com os sentimentos do período em que produziu as telas, também é certo que suas lembranças convertidas em pinturas contêm grande dose de verdade sobre o passado: um adulto solitário recordando momentos anteriores de solidão.

Em uma tela de 1938[42] com a inscrição “Eles pedem aviões e ganham asas de palha”, que lhe deu o título (figura 4), Frida combinou três coisas: sua lembrança de uma pequena decepção infantil, a recordação de ter sido privada de sua liberdade de movimento quando acometida da pólio e a

frustração presente de estar imobilizada por conta de uma cirurgia no pé. O biógrafo de Diego Rivera, Bertram D. Wolfe, afirmou que a pintura evoca “a época em que[43] os pais a vestiram com um manto branco e asas para representar um anjo (asas que geraram grande infelicidade porque eram incapazes de voar)”. Na tela, Frida, que aparenta ter sete anos, segura o que havia pedido e não recebera, um aeromodelo. As asas de palha que ganhou estão suspensas por fitas que descem do céu; elas claramente não podem voar. Para enfatizar seu argumento, Frida enrolou uma fita em volta da saia e amarrou ambas as pontas em pregos cravados no chão.

Outra pintura em que Frida retrata a si mesma como uma criança solitária é *Quatro habitantes do México* (figura 5), de 1938. De significado mais ambíguo do que o autorretrato com as asas de palha, a tela a princípio parece uma inofensiva peça do folclore mexicano, mas é, na verdade, a medonha imagem de uma criança confrontando os emblemas de sua herança cultural.

Sem contar com a proteção das paredes de sua casa familiar, Frida está sentada no chão de terra, chupando o dedo médio, agarrando as pregas da saia e impassivelmente absorvendo as idas e vindas do mundo adulto. Ao seu lado estão quatro personagens: um ídolo pré-colombiano de Nayarit, um boneco de Judas, um esqueleto de barro e um ginete de palha. Cada habitante teve como modelo um artefato mexicano que os Riveras de fato tinham em casa. O cenário deve ser Coyoacán; La Rosita, bar de pulque próximo à casa de Frida, é visível ao fundo. A praça do vilarejo está “vazia[44], com pouca gente”, explicou Frida, “porque o excesso de revoluções esvaziou o México”; por mais que amasse sua terra natal, Frida pintou uma visão extremamente ambivalente, identificando o sofrimento do México com as suas próprias dores.

A menina Frida encara um dos quatro habitantes, a escultura de barro pré-colombiana de uma mulher, nua e grávida, símbolo da herança indígena mexicana e do futuro da menina como mulher sexualmente madura. Assim como a Frida adulta, o ídolo está danificado: não tem a parte da frente dos pés e o pescoço foi quebrado e colado. Frida disse a uma amiga que a escultura do ídolo está grávida, porque, mesmo estando morta, carrega dentro de si um filho vivo, e “com os índios é assim”[45]. E está nua porque “não sente vergonha do sexo ou coisas estúpidas do tipo”.

A figura de Judas, um homem alto, bigodudo e de barba por fazer, vestindo um macacão azul, gesticula como se estivesse fazendo um pronunciamento, e

segura um dos fusos de sua rede de explosivos em posição que sugere um pênis ereto. É a contraparte masculina do passivo ídolo grávido, o líder destruidor cheio de som e fúria que explode a si mesmo. A longa sombra que ele projeta no chão se estende e passa diretamente entre as pernas do ídolo feminino, e repousa junto à sombra da mulher, vinculando os dois como casal. A sombra do homem toca também a menina, e assim ela se torna, junto com Judas e a estatueta, parte de uma família. Frida dizia ver na figura de Judas mais humor do que ameaça, explicando que Judas era pretexto para alegria, diversão e irresponsabilidade, e que nada tinha a ver com religião. “Ele se incendeia[46], faz barulho, é bonito, e porque vai pelos ares, tem cor e forma.”

O homem de ossos, versão maior dos pequenos esqueletos que as crianças gostam de chacoalhar e balançar durante o Dia dos Mortos, representa “a morte: muito alegre[47], uma piada”, disse Frida. Como a escultura grávida, o esqueleto está no campo de visão da criança; ele também representa o futuro.

Atrás do esqueleto, a meia distância, está o homem de palha, talvez um revolucionário como Pancho Villa, usando chapéu e cartucheira e montando um burro também de palha. Ele sugere a fragilidade e o *pathos* da vida mexicana, uma pungente mistura de pobreza, orgulho e sonhos. Frida dizia que incluiu o homem de palha em sua pintura “porque ele é fraco[48], e ao mesmo tempo tem tanta elegância e é tão fácil de destruir”.

É uma estranha visão do México, pois sugere que os habitantes do país — feitos de papel machê, palha e barro — são sobreviventes efêmeros de uma história terrível. Contudo, esses objetos tinham significado pessoal para a Frida madura; como os macacos e outros animais de que ela se cercava, eram uma espécie de família, e ofereciam a ela conforto familiar em um mundo que muitas vezes parecia vazio. Os quatro habitantes, três dos quais reaparecem em *A mesa ferida*, de 1940 (figura 55), eram os companheiros de Frida em um drama pitoresco e doloroso. Com efeito, à medida que Frida criou sua *persona* mexicana, ela própria tornou-se a quinta habitante do México.

Frida levou anos para se transformar nesse “quinto habitante”. A pólio foi o início da transformação. Ela passaria o resto da vida odiando a perna deformada em função da doença, que tentava esconder usando longas saias mexicanas, e acabou compensando a perna defeituosa (e outras feridas)

tornando-se a mais mexicana de todos os mexicanos.

Das seis filhas, era por Frida que Guillermo Kahlo sentia mais afeição. Embora raramente desse demonstrações disso, ele voltava do trabalho para casa murmurando baixinho, “Frida, lieber Frida”[\[49\]](#). Ele reconhecia nela algo de sua própria sensibilidade intensa, sua própria introspecção e inquietude. “Frida é a mais inteligente das minhas filhas”[\[50\]](#), Guillermo dizia. “Ela é a que mais se parece comigo.”

Homem de hábitos metódicos, ele não tinha muito tempo para as filhas. Saía de casa bem cedo e seguia para seu estúdio, na esquina das ruas Madero e Motolina, na sobreloja da La Perla, a joalheria onde havia trabalhado, na Cidade do México. Por causa da distância de Coyoacán, Guillermo não seguia o costume mexicano de almoçar em casa. Em vez disso, a senhora Kahlo preparava seu almoço e mandava um menino entregar numa cesta.

O estúdio de trabalho, que consistia em um pequeno recinto com uma câmara escura, era seu mundo privado, com todos os acessórios necessários para tirar suas fotografias (tapetes orientais, cadeiras francesas, cortinas e cenários e painéis de fundo com paisagens ilusórias, suas grandes câmeras alemãs, lentes e placas de vidro — e uma locomotiva em escala com partes intrincadas, que ele mantinha com extremo esmero. Como convinha a um europeu culto vivendo naquele período no México, Guillermo tinha também uma pequena mas cuidadosamente selecionada biblioteca — composta principalmente de livros alemães, incluindo obras de Schiller e Goethe, bem como inúmeros volumes de filosofia; uma vez ele comunicou sentenciosamente às filhas: “A filosofia torna os homens prudentes[\[51\]](#) e os ajuda a cumprir suas responsabilidades”. Acima da escrivaninha e dominando o estúdio, um enorme retrato de seu herói pessoal, Arthur Schopenhauer.

Toda noite, Guillermo Kahlo voltava para casa no mesmo horário. Solene, cortês, um pouco severo, cumprimentava a família, depois ia diretamente para o aposento que acomodava seu piano alemão e lá se trancava por uma hora. Suas paixões eram, em primeiro lugar, Beethoven, depois Johann Strauss; pelas espessas paredes ouvia-se a melodia do *Danúbio azul*. Quando ele ressurgia, comia sozinho, e era servido em silêncio pela esposa. Depois do jantar, ele voltava ao piano. Antes de se recolher, sempre lia.

Embora Kahlo não tivesse intimidade com as filhas, era atencioso com a sua favorita. Estimulava a audácia intelectual de Frida, emprestando-lhe

livros de sua biblioteca e encorajando a curiosidade e a paixão da menina por todas as manifestações da natureza — pedras, flores, animais, pássaros, insetos, conchas. De vez em quando, Frida e o pai iam passear pelos parques das imediações e, enquanto Guillermo (que era pintor amador) pintava aquarelas, a menina passava horas coletando seixos, insetos e plantas raras nas margens dos rios. Os insetos e plantas que levava para casa, ela consultava em livros, dissecava e examinava ao microscópio.

Quando Frida cresceu, o pai começou a compartilhar com ela seu interesse pela arqueologia e arte mexicanas e ensinou-a a usar a câmera, revelar, retocar e colorir fotografias. Embora a jovem Frida não tivesse muita paciência para o trabalho minucioso, algo da meticulosidade do pai e da sua preocupação com os detalhes e mínimos pormenores mais tarde apareceriam na pintura dela. Certamente as pinceladas e o trabalho de pequena escala que caracterizam o retoque de fotografias tornaram-se uma segunda natureza para Frida, e a rígida formalidade dos retratos do pai afetou sua própria arte de retratista. Reconhecendo a ligação entre a arte do pai e a sua própria[52], Frida afirmou que suas pinturas eram como as fotografias que o pai tirava para ilustrar calendários; a única diferença era que, em vez de pintar uma realidade exterior, ela pintava os calendários que existiam dentro de sua cabeça. E, se as pinturas meticulosamente realistas de Guillermo Kahlo[53], em sua maior parte naturezas-mortas e paisagens rurais sentimentalistas, não influenciaram Frida, o fato de que ele era pintor e fotógrafo influenciou: Frida é mais um exemplo de pintora[54] — outros exemplos são Marietta Robusti (filha de Tintoretto), Artemisia Gentileschi, Angelica Kaufman — cuja carreira foi incentivada pelo pai artista.

Depois da luta de Frida contra a pólio, ela e o pai ficaram ainda mais próximos, unidos por uma experiência em comum de doença e solidão. Frida se lembrava de que os ataques do pai ocorriam à noite, pouco antes da hora de ela se deitar. Quando pequena, Frida era simplesmente tirada do caminho. Ninguém lhe explicava nada, e ela ficava deitada na cama, apavorada, surpresa e curiosa. Na manhã seguinte, sentia-se perplexa ao ver que o pai agia normalmente, como se nada tivesse acontecido. Ele tornou-se, escreveu ela, “um tipo de terrível mistério[55], de quem eu sentia também pena”. Mais tarde, a menina passou a acompanhar Guillermo em suas incursões fotográficas, para ajudar o pai quando ele precisasse dela. “Muitas vezes, quando saía de casa[56] com sua câmera no ombro e me levando pela mão,

ele de repente caía. Aprendi a ajudá-lo durante esses ataques no meio da rua; por um lado, eu fazia com que ele cheirasse imediatamente álcool ou éter; por outro, vigiava a câmera para que não fosse roubada”.

Anos depois, ela escreveu em seu diário: “Minha infância foi maravilhosa porque, embora meu pai fosse um homem doente (tinha vertigens a cada mês e meio), para mim ele era um imenso exemplo de ternura, de trabalho (era fotógrafo e pintor) e, acima de tudo, de compreensão dos meus problemas”.

Outro testemunho do amor filial de Frida é *Retrato de don Guillermo Kahlo* (figura 7). Baseada em uma fotografia que ele provavelmente tirou de si mesmo, Frida pintou a tela em 1952, onze anos depois da morte do pai, vitimado por um ataque cardíaco, e apenas dois anos antes da sua própria morte. Tons sóbrios de marrom, cinza e preto transmitem a seriedade de herr Kahlo; a testa sulcada e o olhar indômito e assombrado em seus olhos enormes — redondos e brilhantes como as lentes da sua câmera — sugerem um desequilíbrio emocional. É surpreendente que Frida certa vez tivesse usado a palavra “tranquilo”^[57] para descrever o pai, pois a superfície calma de Guillermo era fruto de controle e taciturnidade, e não de um verdadeiro sentimento de paz. De maneira semelhante, Frida escolheria pintar o próprio rosto sempre com uma máscara impassível, de modo a esconder sua inquietude interior. Cercando o homem e sua câmera, e ecoando as formas circulares dos olhos e das lentes, Frida pintou células em tamanho ampliado contendo núcleos escuros flutuando em um enxame de pequenas manchas escuras, que sugerem esperma. Seria meramente uma referência ao fato de que ele era seu progenitor biológico? Ou o pano de fundo sugere que Frida via uma conexão entre seu pai e a energia primal? Qualquer que seja o significado, o efeito das manchas em *staccato*^[58] é acentuar a sensação do desassossego de Guillermo Kahlo.

No texto inscrito à mão na parte de baixo da pintura lê-se: “Pintei meu pai, Wilhelm Kahlo, de origem húngaro-alemã, artista fotógrafo de profissão, de caráter generoso, inteligente e refinado, e valente porque sofreu durante sessenta anos de epilepsia, porém jamais deixou de trabalhar e lutou, com fervor, contra Hitler... Sua filha, Frida Kahlo”.

Capítulo 3

A Escola Nacional Preparatória

Em 1922, Frida Kahlo ingressou naquela que era sem dúvida a melhor instituição de ensino do México, a Escola Nacional Preparatória. Longe do controle da mãe, das irmãs, das tias, longe da vida de vilarejo, lenta e pacata, de Coyoacán, ela foi empurrada para o coração da capital mexicana, onde o México moderno estava sendo inventado e onde os estudantes participavam efetivamente dessa invenção. Entre seus colegas estava a nata da juventude do país, filhos e filhas de profissionais liberais da capital e das províncias, que queriam que seus descendentes se preparassem para cursar as faculdades de graduação e os colégios de ciências e humanidades da Universidade Nacional. Quando deixassem para trás seus dias de estudante, esses jovens não apenas teriam ajudado a mudar sua respectiva faculdade ou universidade, bem como exerceriam papéis de liderança nacional. Não é de admirar que, quando Frida mudou sua data de nascimento, ela tenha escolhido o ano da eclosão da revolução. Se essa decisão foi tomada num lampejo fulminante, a história por trás dela se desenrolou nos tumultuosos anos que ela passou na Escola Preparatória.

Desde sua criação, a Preparatória era impressionante. A escola fora fundada em 1868, depois da execução do imperador Maximiliano, quando o colégio jesuíta de San Ildefonso foi transformado em parte do restaurado sistema republicano de educação secular estabelecido pelo presidente Benito Juárez, e era mais parecida com uma faculdade do que com uma escola de ensino médio. Seu primeiro diretor, Gabino Barreda, descrevia o currículo como uma escada de conhecimento, em que um degrau levava ao outro, começando com a matemática e culminando com a lógica. Entre o primeiro e o último degrau, os estudantes faziam diversos cursos em ciências físicas e biológicas; o ensino de línguas era coordenado com a sequência de estudo

científico — primeiro francês, seguido de inglês, em alguns casos, alemão, e, nos dois últimos anos, latim. “Nosso lema será o seguinte[59]: liberdade, ordem, progresso”, disse Barreda. “A liberdade como meio, a ordem como base e o progresso como fim.” Suas palavras eram uma interpretação daquelas esculpidas no escudo da Preparatória: “Amor, Ordem e Progresso”.

Em 1910, quando os primeiros disparos da revolução começaram a soar nas províncias, o último ministro da Instrução de Porfirio Díaz, Justa Sierra, criou a Universidade Nacional do México, e determinou que a Preparatória fosse parte integrante dela. Na década de 1920, frequentar essa escola significava ter aulas com as mentes mais brilhantes do México — por exemplo, o biólogo Isaac Ochoterena; o historiador Daniel Cosío Villegas; os filósofos Antonio Caso e Samuel Ramos; os literatos Erasmo Castellanos Quinto, Jaime Torres Bodet e Narciso Bassols (então diretor da Escola Nacional de Direito) — mais tarde, os dois últimos atuariam como ministros da Educação. Estudar na Preparatória era também estar no centro da efervescência cultural e política.

Durante os 34 anos da ditadura de Porfirio Díaz, os rumos da nação haviam sido ditados por um grupo de advogados, contadores e intelectuais conhecidos como *científicos* (em sua maioria, entusiastas adeptos da filosofia positivista de Auguste Comte). Eles tinham procurado na Europa “moderna” os modelos culturais e econômicos a serem implantados no México, e entregaram em mãos estrangeiras — de europeus e norte-americanos — a exploração dos recursos naturais do país. A cultura mexicana nativa era desprezada, e os indígenas que a criaram eram aviltados. Os mexicanos sofisticados preferiam pinturas que emulassem os mestres espanhóis Murillo ou Zuloaga, avenidas que copiassem a Champs-Élysées e edifícios de belas-artes que se assemelhassem a bolos de aniversário neoclássicos franceses. O próprio Porfirio empoava a pele cor de bronze para esconder o fato de que era descendente de índios misteque, com um mínimo de sangue espanhol.

Passou-se uma década para que a revolução devolvesse o México aos mexicanos, mas na década de 1920 as conquistas da longa batalha estavam sendo consolidadas. Teve início um programa de reforma trabalhista e agrária; o poder da Igreja católica foi drasticamente reduzido; aprovaram-se leis decretando a devolução dos recursos naturais à nação. À medida que os mexicanos começaram a forjar uma nova e orgulhosa identidade, passaram a rejeitar ideias e modas anteriormente valorizadas e exportadas da França e da

Espanha, e abraçaram a cultura nativa. “Idealistas, persistam na salvação da República”, Antonio Caso exortava os estudantes. “Voltem seus olhos para o solo mexicano, para nossos costumes e tradições, nossas esperanças e desejos, para aquilo que somos de verdade!”

Eleito em 1920, o presidente Álvaro Obregón nomeou como ministro da Educação José Vasconcelos, brilhante advogado e filósofo da geração pós-*científicos* e que participara da luta armada contra Díaz. O objetivo de Vasconcelos era tornar a educação mexicana verdadeiramente “mexicana”; de acordo com sua definição, ela devia ser “alicerçada sobre nosso sangue[60], nossa língua e nosso povo”. Lançando uma cruzada para alfabetizar o México, ele ordenou a construção de milhares de escolas rurais, recrutou um exército de professores para levar livros (e a bandeira) aos grotões do interior do país. Equipou bibliotecas, construiu áreas de lazer e piscinas públicas, organizou escolas de arte ao ar livre e determinou que clássicos como os *Diálogos* de Platão, a *Divina comédia* de Dante e o *Fausto* de Goethe fossem publicados e vendidos por preços que o povo pudesse pagar; para quem não sabia ler, organizou concertos de música gratuitos e contratou — pagando-lhes salário de pedreiro — pintores como Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros para decorar os muros públicos com grandes murais que glorificassem a história e a cultura mexicanas. A arte, acreditava Vasconcelos, podia inspirar a mudança social. Era uma filosofia de intuição, em oposição ao empirismo e à lógica que os *científicos* reverenciavam. “Os homens são mais maleáveis[61] quando interpelados através de seus sentidos”, ele dizia, “como acontece quando alguém contempla belas formas e figuras ou quando ouve belos ritmos e melodias.” Sua crença mística na grandeza do homem ameríndio foi sumarizada na frase por ele cunhada: “Por minha raça falará o espírito”[62].

Assim, era esse o clima de ardor e ativismo, fúria e entusiasmo reformista que se tornou a matriz de Frida quando ela deixou para trás a proteção dos muros do pátio de sua casa, rompeu com o ritmo familiar de seu distrito, embarcou no trem e fez a viagem de uma hora até a Cidade do México e sua nova escola. “Não estamos falando de um tempo de mentiras ou ilusões[63], nem de medos e quimeras”, escreveu Andrés Bello (diretor do Instituto Nacional de Belas-Artes em meados da década de 1950), que conheceu Frida na Preparatória.

Era um tempo de verdade, de fé, de paixão, de progresso, de ar celestial e de aço bastante terreno. Fomos afortunados, juntamente com Frida, fomos afortunados, os jovens, os filhos do meu tempo; nossa vitalidade coincidiu com a do México; crescemos espiritualmente, enquanto o país crescia no campo moral.

A estrutura colonial semelhante a uma fortaleza de pedras vulcânicas marrom-avermelhadas que abriga a Escola Preparatória fica a poucas quadras do Zócalo, a praça central da Cidade do México (supostamente construída sobre uma grande praça e templos dos astecas), onde estão localizados a catedral e prédios do governo, como o Palácio Nacional. Na época de Frida, ali ficava também o distrito universitário, e nas proximidades da Preparatória havia lojas, restaurantes, jardins públicos e cinemas, bem como outras escolas, caso da Escuela Miguel Lerdo, em cujos portões os alunos da Preparatória reuniam-se todo fim de tarde, às cinco em ponto, para esperar as namoradas. Os vendedores ambulantes encontravam clientes famintos para as *carnitas* (carne grelhada), *nieve* (sorvete de frutas) e churros, ao passo que os tocadores de realejo enchiam os ouvidos românticos com as melodias doces e tristes de Agustín Lara.

Os pátios com arcadas da Preparatória eram uma área de lazer, um palanque e um campo de batalha. Ali o professor de educação física berrava, “Um, dois; um, dois!”, regendo um exército de pés que davam saltos, ritmados em uníssono ou não, e os muros ecoavam o grito de guerra da escola[64], “Shi... ts... púm/ Jooya, Jooya,/ Ca-chun, ca-chun, ra, ra/ Joooya, joooya,/ preparatoria!”. Nos pátios também era possível ouvir as vozes sinceras e energicamente apaixonadas de jovens oradores discutindo e reivindicando direitos estudantis ou defendendo suas convicções políticas — esquerda, centro, direita —, enquanto os alunos travessos maquinavam brincadeiras de mau gosto nas escadarias escuras. O clima de ebulição às vezes extrapolava os limites da escola e ganhava as ruas. Certa feita, durante o período de Carnaval, um rapaz fantasiado de Cupido sequestrou um bonde e conduziu o “hospício sobre rodas[65]” por toda a Cidade do México. De vez em quando explodiam bombas e o corpo de bombeiros, com homens munidos de mangueiras, era chamado. Havia disparos de armas; uma vez, um tiro acertou o nariz do chefe dos bombeiros. “Formidável motim na Escola Preparatória!”[66], lia-se na manchete. “Agressão contra o ministro da Educação!”

Quando Frida entrou na Preparatória, a admissão de meninas era novidade bastante recente; como era de esperar, havia poucas alunas, e Frida era uma das 35 meninas em um corpo discente de 2 mil alunos (um pai permitiu que sua filha se matriculasse[67] sob a condição de que ela não dirigisse a palavra a meninos). É provável que Matilde Calderón de Kahlo tenha resistido à ideia de mandar a filha para um lugar tão desprotegido, mas Guillermo Kahlo estava irredutível. Uma vez que não tinha nenhum filho homem para satisfazer suas próprias ambições acadêmicas frustradas, ele depositava todas as esperanças em sua filha favorita. Frida, como o mais promissor dos varões em uma tradição consagrada pelo tempo, deveria se preparar para seguir uma carreira. O fato de que tenha sido aprovada no exame de admissão à Escola Preparatória é indicador de seu excepcional potencial. Ele escolheu um programa de estudos que dali a cinco anos a deixaria em condições de ingressar em uma faculdade de medicina.

Aos quatorze anos de idade, Frida era esbelta e tinha um corpo bem proporcionado — “uma adolescente frágil”[68], que irradiava uma estranha vitalidade, uma mistura de ternura e vivacidade obstinada. Ela usava os cabelos pretos e grossos com uma franja reta sobre a testa (mais tarde ela os cortaria bem curtos, em um estilo que seria como o das *flappers* ou “melindrosas”,[69] não fossem os cachos rebeldes). Os lábios carnudos e sensuais, juntamente com a covinha no queixo, davam a ela uma aparência impetuosa e perversa, acentuada pelos olhos pretos e brilhantes sob as sobrancelhas espessas e unidas. Ela chegou à escola, cujos alunos não usavam uniforme, vestida como uma estudante alemã[70]: saia plissada de gabardina azul-escura, meias grossas, botas e um chapéu preto de palha de aba grande com laço de fita. Alicia Galant, amiga (e modelo de um retrato de Frida) que conheceu a artista em 1924, lembra-se dela usando um macacão azul com fivelas de metal e andando de bicicleta em Coyoacán. Por causa do traje pouco convencional e do corte de cabelo masculino, ao vê-la pedalando em meio a um grupo de meninos as mães burguesas exclamavam “Qué niña tan fea!”[71] (Que menina feia!), mas seus amigos a achavam fascinante. Muitos deles lembram-se de que ela estava sempre carregando uma mochila escolar[72] que equivalia a “um pequeno mundo nas costas”: textos, cadernos, desenhos, borboletas e flores secas, lápis de cor e livros impressos em letras góticas da biblioteca do pai.

Desde o início, a menina levada raramente era vista no último piso do pátio

mais espaçoso da Escola Preparatória, vigiado e controlado pela monitora das meninas, Dolores Ángeles Castillo, e onde se esperava que as meninas ficassem quando não estavam na sala de aula. Frida considerava a maioria de suas colegas *cursi*[\[73\]](#) (cafonas e vulgares), e se irritava com as suas infinitas fofocas e trivialidades. Ela as chamava de *escuincles* (pejorativamente, “criancinhas”; *escuincles* são cães mexicanos sem pelos). E preferia fazer farra nos corredores da escola, participando das atividades de alguma das muitas rodinhas e panelinhas que davam à vida social da escola sua estrutura informal. Havia grupos dedicados a atividades específicas — esportes, política, jornalismo, literatura, arte, filosofia. Havia grupos de debates, grupos que viajavam em excursões e sociedades envolvidas em ações sociais. Para alguns, as reformas populares de Vasconcelos eram o equivalente a um renascimento nacional. Outros julgavam que a democratização da cultura implicava a degradação cultural. Alguns liam Marx; outros se sentiam angustiados com as reformas da revolução. Os estudantes radicais rejeitavam a religião, ao passo que os conservadores defendiam a Igreja católica com ardor e violência. As várias facções digladiavam-se nos corredores da escola e nas páginas das inúmeras publicações estudantis.

Frida tinha amigos em vários grupos da Preparatória. Entre os Contemporâneos[\[74\]](#), agremiação literária, ela conhecia o poeta Salvador Novo e o ensaísta, poeta e romancista Xavier Villaurrutia. Mais tarde, tornou-se amiga íntima do proeminente poeta Carlos Pellicer, e obviamente conhecia o crítico Jorge Cuesta (que se casou com a segunda esposa de Diego Rivera, Lupe Martín). Célebres nos anais da literatura mexicana como um grupo elitista, purista, vanguardista e europeizante (amavam Gide, Cocteau, Pound, Eliot), os Contemporâneos eram contrários ao realismo e à idealização da cultura nativa. Outro grupo de cuja companhia Frida gostava eram os Maistros, que incluíam dois oradores pró-Vasconcelos muito admirados: Salvador Azuela (filho do romancista Mariano Azuela, autor de *Los de abajo* (*The Underdogs*, na tradução para o inglês; [Os oprimidos]), o mais destacado romance sobre a Revolução Mexicana), e o radical de esquerda Germán de Campo.

Mas os verdadeiros *cuates* (camaradas) de Frida[\[75\]](#) eram os Cachuchas, cujo nome era derivado dos chapéus que todos eles usavam, famosos na Preparatória tanto por sua inteligência como pelas traquinagens que aprontavam[\[76\]](#). O grupo era composto de sete rapazes e duas meninas —

Miguel N. Lira (que Frida apelidou “Chong Lee”, porque era um respeitado especialista em poesia chinesa), José Gómez Robleda, Agustín Lira, Jesús Ríos y Valles (Frida o chamava de Chucho Paisajes, “paisagens”, por causa do sobrenome, “rios e vales”), Alfonso Villa, Manuel González Ramírez e Alejandro Gómez Arias, além de Carmen Jaime e Frida —, e todos eles acabariam ocupando posições de destaque entre os profissionais liberais da classe média mexicana. Hoje, Alejandro Gómez Arias é um respeitado intelectual, advogado e jornalista político; Miguel N. Lira tornou-se advogado e poeta. José Gómez Robleda era professor de psiquiatria na faculdade de medicina, e Manuel González Ramírez, historiador, escritor e advogado (representou Frida e Diego em diversas ocasiões).

O que os unia nos tempos de escola não era tanto uma atividade ou sua adesão a causas, mas uma atitude de irreverência. Embora não se envolvessem com política (a seu ver, os políticos agiam movidos exclusivamente por seus próprios interesses), eram norteados por uma espécie de mistura de socialismo romântico e nacionalismo. Seguidores de Vasconcelos, defendiam ideais grandiosos para o futuro do país e se agitavam por reformas na escola. Mas, ao mesmo tempo, gostavam de criar anarquia nas salas de aula, e suas travessuras eram insolentes e por vezes terríveis, como no episódio em que desfilaram pelos corredores montados em um burro, o que fez com que as salas de aula esvaziassem. Em outra ocasião, amarraram e acenderam um emaranhado de bombinhas no corpo de um cachorro, e o pobre animal saiu correndo e latindo pelos corredores. Segundo a lembrança de um dos membros do grupo,

o que atraiu Frida para nosso grupo era a atitude brincalhona^[77] que tínhamos acerca das pessoas e das coisas, não porque ela tivesse o hábito de rir dos outros, mas porque isso a cativava; ela começou a aprender a ser assim, e acabou se tornando mestra da piada e do trocadilho e, quando a situação exigia, do dito espirituoso e sarcástico.

Com os Cachuchas, Frida aprendeu também um tipo de lealdade e camaradagem e uma maneira infantil de encarar a amizade que manteria por toda a vida. Na companhia deles, sua natural propensão à traquinagem aprofundou-se e passou a ser o prazer de subverter toda autoridade.

A “travessura” mais ousada dos Cachuchas envolveu Antonio Caso, um dos professores mais respeitados da universidade, mas que, do ponto de vista

dos Cachuchas, não passava de um pensador demasiadamente conservador. “Linda”, explicou Frida a uma amiga da escola, “chega! Não podemos mais aguentar[78]. Ele fala, fala e fala, e tudo é muito bonito, mas sem substância. Já tivemos uma infinidade de Platão, Aristóteles, Bergson, Comte, mas ele não ousa enfrentar Hegel, Marx e Engels. É preciso fazer alguma coisa!”

Um dia, enquanto o professor dava uma palestra sobre evolução no Generalito, um enorme salão que outrora tinha sido uma capela, os Cachuchas esconderam uma bomba com um fusão de vinte minutos do lado de fora do salão, sobre a janela acima do púlpito. Tiraram na moeda para ver quem se incumbiria de acender o fusão, e a sorte coube a José Gómez Robleda. Ele recorda: “Gómez Arias, Miguel N. Lira e Manuel González Ramírez saíram do prédio da escola[79]. Eu fiquei [e acendi o fusão]. E me sentei no Generalito, ao lado da monitora das meninas. Depois de alguns minutos, a bomba explodiu. *Barum!* As vidraças quebraram, jogando uma chuva de vidro, cascalho e pedras sobre Antonio Caso”. O eloquente orador reagiu com perfeito desembaraço. Com presença de espírito, ajeitou casualmente os cabelos desalinhados e prosseguiu com a palestra, como se nada tivesse acontecido. Como sempre, os Cachuchas tinham preparado bons álibis — a maioria estava fora da escola ou sentada inocentemente no recinto —, assim escapando da punição aplicada aos “fabricantes de bombas” quando flagrados: a expulsão sumária.

Reza a lenda que Frida foi expulsa[80] uma vez — o motivo é desconhecido. Nem um pouco intimidada, ela levou o caso diretamente a Vasconcelos, cuja belicosa rivalidade com o diretor da Preparatória, Lombardo Toledano, era notória. O ministro ordenou que ela fosse readmitida. “Se o senhor não consegue controlar uma menina como essa”, ele teria dito ao acossado Toledano, “não está preparado para ser diretor dessa instituição.”

Um dos retiros favoritos dos Cachuchas era a Biblioteca Iberoamericana, que ficava a uma pequena distância da escola. Embora situada na antiga Igreja da Encarnação, era um lugar acolhedor, com um labirinto de prateleiras baixas que contrastavam com a grandiosidade da nave abobadada, decorada com murais de Roberto Montenegro e coloridas bandeiras de seda dos países latino-americanos. Duas gentis bibliotecárias permitiam que os Cachuchas usassem o lugar como seu domínio particular, e a “Ibero” acabou se tornando o ponto de encontro do grupo. Cada um tinha seu cantinho reservado. Ali eles

debatiam, flertavam, brigavam, escreviam seus textos, desenhavam e liam livros.

E liam constantemente — de tudo, de Dumas a Mariano Azuela, da Bíblia a *Zozobra* (obra publicada em 1919 pelo poeta Ramón López Velarde e que melhor captou o espírito dos anos revolucionários). Eles devoravam as grandes obras da literatura espanhola e (em tradução) russa (Púchkin, Gogol, Andreyev, Tolstói), e se mantinham atualizados sobre as novidades da ficção mexicana. No fim das contas Frida aprendeu a ler em três línguas: espanhol, alemão e inglês. A biografia imaginária do pintor florentino do século xv Paolo Uccello, que ela leu na tradução para o inglês de Marcel Schwob, *Imaginary lives* [Vidas imaginárias], comoveu-a tanto que ela a decorou. Familiarizada com a coleção de livros de filosofia do pai, ela adorava dizer que Hegel e Kant eram tão fáceis de ler quanto uma tirinha de jornal. “Alejandro”, ela gritava da janela, “me empreste seu Spengler^[81]. Não tenho nada para ler no ônibus!”

Os Cachuchas e seus amigos competiam para ver quem descobria um livro melhor e quem terminava de ler primeiro, e muitas vezes dramatizavam o que liam. Adelina Zendejas, uma das meninas da Preparatória que Frida não considerava *cursi*, lembra de ter estado presente em uma plateia fascinada ao ouvir Angel Salas (um dos Maistros), Frida e Jesús Ríos y Valles narrando suas viagens imaginárias. Improvisando com base em informações dos livros que haviam lido — H. G. Wells, Vitor Hugo, Dostoiévski, Júlio Verne —, eles contavam histórias em que escalavam as montanhas dos Himalaias, vagavam pela Rússia e pela China e exploravam o Amazonas e as profundezas do oceano. Eram relatos repletos de detalhes realistas: como haviam arranjado dinheiro para a viagem, o que levavam na bagagem, como escolheram o meio de transporte. Ángel Salas, que mais tarde seria musicólogo e compositor, acompanhava as aventuras fabulosas com canções dos índios tarasco.

Seus amigos do sexo masculino, fossem Cachuchas ou não, Frida chamava de *cuates* ou *manis* (irmãos); as meninas (exceto as *escuincas*) eram *manas* (forma abreviada de *hermanas*, ou irmãs). A *hermana* que Frida mais menciona nas cartas era outra impetuosa “menina moleca” chamada Agustina Reyna (cujos apelidos eram “La Reyna” ou “Reynita”). As duas adoravam saracotear^[82] pelos jardins públicos do distrito universitário, onde ouviam a música dos tocadores de realejo e ficavam papeando com vagabundos, alunos

gazeteiros e meninos jornaleiros. Frida apostava cara ou coroa com os mascates — ela nunca perdia —, e ganhava doces; com isso, adquiriu a astúcia das ruas. Às vezes, Ángel Salas ia com elas ao Jardim Loretto; lá Frida tirava seu chapéu de Cachucha e “mendigava”, enquanto Ángel tocava violino.

Frida gostava de travar duelos de inteligência com a outra representante feminina dos Cachuchas, Carmen Jaime[83], que lia todo livro de filosofia que lhe caía às mãos (Carmen tornou-se uma respeitada acadêmica, especialista na literatura espanhola do século xvii), e cuja companhia devia ser por si só uma educação. Mulher verdadeiramente excêntrica, Carmen vestia-se de maneira desmazelada, com roupas masculinas escuras, e ganhou os apelidos de “James” e “vampira” por envergar uma capa preta quando saía de madrugada para andar de patins. A língua particular que inventou era compartilhada com os outros Cachuchas; ela dizia, por exemplo, “Procedamos al comes” — algo como “Procedamos ao comer”.

Embora fosse uma leitora voraz, Frida não era uma aluna aplicada. Tinha interesse em biologia, literatura e arte, mas as pessoas a fascinavam mais. Felizmente, conseguia tirar notas altas sem se esforçar muito — lia um texto uma única vez e memorizava o conteúdo[84]. Ela era da opinião de que tinha o direito de não assistir a aulas dadas por professores despreparados ou chatos; em vez disso, ficava sentada do lado de fora da sala[85] a cuja aula decidira não comparecer e lia em voz alta para os amigos. Quando resolvia assistir a uma aula, animava as coisas. Certa vez, entediada com a explicação que um professor de psicologia dava para sua teoria do sono, ela entregou um bilhete para Adelina Zendejas[86]: “Leia, vire e passe adiante para Reyna. Não ria, senão vai se meter em encrenca e provavelmente vão expulsar você”. Do outro lado do papel ela desenhara uma caricatura do professor como um elefante adormecido. Obviamente nenhum dos noventa alunos conseguiu segurar o riso enquanto o desenho ia passando de mão em mão.

A irreverência de Frida acerca dos professores às vezes chegava ao ponto de solicitar formalmente ao diretor que os demitisse. “Ele não é professor[87]”, ela alegava em suas petições. “Não faz ideia do que está falando, já que o texto o contradiz. E quando fazemos uma pergunta ele não é capaz de responder. Vamos eliminá-lo e renovar o corpo docente.”

O desrespeito dos Cachuchas não se limitava aos professores, mas se estendia também aos pintores. Quando Vasconcelos, entre 1921 e 1922,

contratou artistas e os incumbiu de pintar murais na Preparatória, os pintores, empoleirados em seus andaimes, tornaram-se alvos perfeitos. Depois que um andaime era construído, por exemplo, o chão ficava repleto de aparas e pedaços de madeira. “Ateávamos fogo”[88], disse José Gómez Robleda, “e lá ficava o pobre pintor, em meio às chamas, vendo suas pinturas arruinadas. Os pintores começaram a ostentar enormes pistolas.”

De todos os artistas, Diego Rivera, contratado para pintar um mural no Anfiteatro Bolívar, auditório da Preparatória, era a personalidade mais exuberante. Em 1922, ele tinha 36 anos, era mundialmente famoso e fantasticamente gordo. Adorava conversar enquanto pintava, e seu carisma, aliado à sua aparência de sapo, era garantia de plateia. Outra atração de sua figura — numa época em que os professores e funcionários públicos usavam ternos pretos, colarinhos engomados e chapéus de feltro — era seu traje característico: chapéu Stetson, botinas de minerador e um largo cinto de couro (às vezes uma cartucheira), que mal conseguia segurar as roupas largas e tão amarfanhadas que davam a impressão de que fazia uma semana que ele dormia vestido com elas.

Frida sentia-se especialmente inspirada a aprontar travessuras com Rivera. Embora o acesso dos alunos ao anfiteatro fosse proibido quando o artista estivesse trabalhando, ela conseguia entrar sorrateiramente. Roubava comida da cesta[89] de almoço do pintor. Uma vez ensaboou as escadas que desciam ao palco, e escondeu-se atrás de um pilar para observar o tombo. Mas o andar de Rivera era lento e calculado; ele caminhava pé ante pé, cuidadosamente, como se imerso em líquido, e não caiu. No dia seguinte, porém, o professor Antonio Caso desabou descendo a mesma escadaria.

Uma sucessão de belas modelos acompanhava Rivera no andaime. Uma era sua esposa, Lupe Martín (com quem se casou em 1920). Outra era a famosa beldade Nahui Olín, ela própria pintora e que posou como modelo para a figura representando a poesia erótica no mural da Preparatória. Frida gostava de se esconder[90] no corredor escuro, e se Lupe estava no andaime, Kahlo gritava: “Ei, Diego, a Nahui está vindo aí!”. Ou, quando o pintor estava sozinho e Kahlo percebia Lupe chegando, sussurrava bem alto, como se Diego estivesse prestes a ser flagrado em situação comprometedor, “Cuidado, Diego, Lupe está vindo!”.

Faz parte do mito de Frida Kahlo que ela se apaixonou por Diego Rivera durante seus anos na Preparatória. Uma vez, um grupo de alunas estava numa

sorveteria, discutindo suas ambições na vida, e Frida supostamente teria se saído com uma declaração surpreendente: “Minha ambição é ter um filho de Diego Rivera[91]. E um dia vou dizer isso a ele”. Quando Adelina Zendejas[92] questionou sua escolha[93], alegando que Diego era um “barrigudo, imundo e horivelmente feio”, ela respondeu: “Diego é tão gentil, tão terno, tão sábio, tão doce. Eu daria banho nele e o limparia”. E teria um filho dele “assim que eu o convencer a cooperar”. Frida dizia que, embora ela mesma insultasse Diego com epítetos como “velho gordo”[94], em sua cabeça estava sempre dizendo, “Você vai ver só, *panzón* [barrigudo], agora você não presta atenção em mim, mas um dia terei um filho seu”.

Em sua autobiografia *Mi arte, mi vida* Rivera conta outra história:

Uma noite[95], eu estava em cima do andaime, pintando, e Lupe estava sentada lá embaixo, bordando; ouvi uma barulheira e uma gritaria na porta do auditório. De repente a porta escancarou-se, e uma menina que parecia não ter mais de 10 ou 12 anos irrompeu no anfiteatro.

Ela estava vestida como qualquer outra estudante do ensino médio, mas em suas maneiras havia algo que imediatamente chamava a atenção e a diferenciava. Ela tinha uma dignidade e uma autoconfiança fora do comum, e em seus olhos ardia uma estranha chama. Sua beleza era infantil, mas seus seios eram bem desenvolvidos.

Ela olhou para cima, direto para mim, e perguntou, “O senhor se incomoda se eu ficar aqui observando seu trabalho?”.

“Não, mocinha, eu ficaria encantado”, respondi.

Ela se sentou e ficou em silêncio, com os olhos cravados a cada movimento do meu pincel. Depois de algumas horas, o ciúme de Lupe começou a falar mais alto e ela começou a insultar a menina. Mas a menina não lhe deu a menor atenção. Isso, é claro, enfureceu Lupe ainda mais. Com as mãos na cintura, Lupe caminhou na direção dela e a confrontou, querendo briga. A menina enrijeceu o corpo e devolveu o olhar, sem dizer uma palavra.

Visivelmente espantada, Lupe ficou um longo tempo encarando a menina, depois sorriu e, em tom de admiração relutante, me disse: “Olhe só esta menina! Pequena desse jeito, não tem medo de uma mulher alta e forte como eu. Gostei dela”.

A menina ficou lá por cerca de três horas. Quando foi embora, disse apenas “Boa-noite”. Um ano depois, fiquei sabendo que ela era a dona da voz misteriosa que vinha de trás do pilar, e que seu nome era Frida Kahlo. Mas eu não fazia ideia de que um dia ela

seria minha mulher.

A despeito de todo o fascínio de Frida por Rivera, durante seus anos de Preparatória ela foi namorada do líder incontestável dos Cachuchas, Alejandro Gómez Arias. Conhecido como orador brilhante e carismático, divertido contador de histórias, estudante erudito e bom atleta, Alejandro era também bonito: testa alta, olhos pretos e de expressão suave, nariz aristocrático e lábios de formas delicadas. Suas maneiras eram sofisticadas e um pouco *dégagé*. Quando falava, fosse sobre política, Proust, pintura ou sobre as fofocas da escola, suas ideias fluíam com a mesma facilidade da água corrente; contudo, para Alejandro a conversação era uma arte, e ele orquestrava cuidadosamente seus silêncios, sempre mantendo a plateia extasiada e absorta.

Por conta de sua refinada sensibilidade, sua rígida noção de autodisciplina e seu discernimento crítico, por vezes Alejandro era duro com os amigos. Ele sabia brincar com as palavras como um malabarista, mas o afiado tridente de sua sátira era devastador. Ele desprezava a vulgaridade, a venalidade e o mau uso do poder. Amava o conhecimento, a retidão moral, a justiça e a harmonia. A voz melíflua do jovem orador, seus braços graciosos desenhando arcos no espaço e cruzados sobre o peito, os olhos cheios de paixão, olhando para o alto em busca de inspiração, eram cativantes. “Otimismo, sacrifício, pureza[96], amor e alegria são a missão social do orador”, ele bradava, exortando os colegas a se dedicarem ao “grande destino” da nação, que ele chamava de “meu México”.

Frida, que cresceu para amar os grandes homens, começou a se apegar a Alejandro. Tendo ingressado na Preparatória em 1919, ele estava bastante adiantado em relação a ela, e durante certo tempo tornou-se uma espécie de mentor, depois *cuate* e, por fim, namorado. Frida o chamava de *novio*, termo que naquele tempo implicava uma ligação romântica que quase sempre terminava em casamento. Mas Gómez Arias sente que os termos *novio* e *novia* dão uma noção excessivamente burguesa do relacionamento dos dois. Ele prefere ser chamado de “amigo íntimo” ou “jovem amante”. A Frida adolescente, afirma ele, “tinha um jeito cheio de frescor, talvez ingênuo e infantil[97], mas ao mesmo tempo ela era intensa e dramática em sua ânsia de descobrir a vida”. Gentil e cavalheiresco, Alejandro cortejou sua “niña de la Preparatoria”[98], como ela se referia a si mesma, com flores e frases

espirituosas. Depois da aula, os dois costumavam ser vistos caminhando juntos e conversando sem parar; trocavam fotografias, e toda vez que estavam longe um do outro, cartas.

Alejandro ainda guarda as cartas de Frida; elas propiciam um retrato de sua vida, e revelam seu desenvolvimento e transformação de menina em adolescente e, finalmente, mulher; mostram também sua compulsão para contar detalhes de sua vida e seus sentimentos, necessidade que por fim a impeliu a pintar principalmente autorretratos. Ela escrevia com uma sinceridade emocional surpreendente para uma adolescente, e sua característica impulsividade se mantém no ritmo de sua linguagem; o jorro de palavras raramente se deixa comeder[99] por vírgulas, períodos ou parágrafos, mas ganha vida por meio de desenhos e caricaturas. Frida ilustrava as coisas que aconteciam a ela — uma briga, um beijo, ela doente e acamada. Ela traçava diversos rostos, sorridentes ou chorosos, ou rindo e chorando ao mesmo tempo (Alejandro às vezes a chamava de *lagrimilla*, “chorona”), e esboçava elegantes beldades com pescoço comprido, cabelos curtos, sobrancelhas finíssimas e fazendo beicinho. Ao lado de um desses desenhos ela escreveu, numa mistura de espanhol e inglês, “One *tipo* ideal”[100] (um tipo ideal), e alertou o namorado:

Não rasgue, porque ela é muito bonita. [...] Pela bonequinha acima, você pode ver o progresso que estou fazendo no desenho, não é? Agora você já sabe que sou um prodígio em matéria de arte! Então tome cuidado para não deixar os cachorros chegarem perto desse admirável estudo artístico e psicológico de um “pay Checka” (one *tipo* ideal).

O Cachucha Manuel González Ramírez lembra-se de que Frida criou um emblema pessoal[101] que ela usava como assinatura: um triângulo isósceles com a ponta para baixo, que ela às vezes transformava em retrato adicionando seus traços, o ângulo inferior transformando-se em barba. Muitas das cartas a Alejandro são assinadas com um isósceles com a ponta para cima, sem rosto nenhum.

Na primeira carta de Frida para Alejandro, datada de 5 de dezembro de 1922, ela parece uma criança de esmerada educação católica; ainda não encontrou sua própria voz, íntima e mordaz. A carta consola Alejandro por algum infortúnio:

Alejandro: fiquei muito triste com o que aconteceu a você e do meu coração saiu a maior das condolências.

A única coisa que, como amiga, aconselho a você é que tenha força de vontade suficiente para suportar as dores que Deus Nosso Pai nos manda como teste, dado o fato de que viemos ao mundo para sofrer.

Senti em minha alma essa dor, e o que peço a Deus é que Ele dê a você a graça divina e a força para aceitar.

Frieda

Durante o verão de 1923, Frida e Alejandro se apaixonaram, e as cartas ficam mais pessoais, revelando seu flerte eivado de lisonjas e a natureza inteiramente possessiva de sua atração por ele.

Coyoacán, 10 de agosto de 1923

Alex: recebi seu bilhete ontem às sete da noite, quando não esperava que alguém se lembrasse de mim, e *muito menos o dr. Alejandro*, mas por sorte eu estava enganada. [...] Você não sabe como fiquei feliz de ver que você confiou em mim como se eu fosse uma *verdadeira amiga*, e falou comigo como nunca tinha falado antes, já que você me diz com um pouco de ironia que *sou muito superior e eu sou tão atrasada em comparação a você*. Verei a base daqueles versos e não vou ver o que os outros veriam neles [...] e você pede meu conselho, algo que eu daria de todo coração, se a pequena experiência de meus quinze anos [dezesseis] valesse alguma coisa, mas se boas intenções bastam pra você, não apenas meus humildes conselhos são seus, mas eu inteira sou sua. [...]

Bem, Alex, me escreva sempre, cartas longas, quanto mais longas, melhor, e enquanto isso receba todo o amor da

Frieda

P.S.: Diga um oi para o Chong Lee e para a sua irmãzinha.

Uma vez que o relacionamento dos dois não era aprovado pelos pais de Frida, o casal se encontrava clandestinamente. Frida inventava desculpas para sair de casa, para voltar tarde da escola; já que sua mãe era perspicaz e perguntava para quem a filha estava escrevendo, ela invariavelmente escrevia na cama, à noite. Ou rabiscava às pressas bilhetes na fila do correio. Quando ficava doente, precisava recorrer a Cristina, uma cúmplice nem sempre disposta a cooperar, para enviar suas cartas a Alejandro. Para que pudesse

receber cartas dele, ela pedia que ele assinasse Agustina Reyna. Ela prometia escrever todo dia, como prova de que não o tinha esquecido. “Avise-me se não me amar mais[102], Alex, pois amo você mesmo que você não me ame mais do que a uma pulga.” Para provar, ela recheava as cartas com beijos e expressões afetuosas. Às vezes desenhava um círculo perto da assinatura, explicando, “Um beijo da sua Friducha” ou “Meus lábios ficaram colados aqui um tempão”. Quando ela ficou mais velha e começou a usar batom, já não precisava mais das legendas, mas continuou para o resto da vida desenhando o contorno dos lábios em suas cartas.

Entre dezembro de 1923 e janeiro de 1924, Frida e Alejandro estiveram separados, não apenas por causa das férias escolares da Preparatória (que durava do término dos exames finais em meados de dezembro ao início do ano letivo seguinte, em meados de fevereiro), mas também pelo fato de que em 30 de novembro de 1923 eclodiu uma rebelião contra o presidente Obregón. No Natal houve combates na Cidade do México. Em sinal de protesto contra a impiedosa repressão aos rebeldes, Vasconcelos renunciou ao cargo de ministro da Educação em janeiro, mas foi persuadido a voltar atrás. A revolta durou até março de 1924, quando foi finalmente controlada, ao custo de 7 mil mortos. Mas a situação política continuou volátil, e em junho Vasconcelos renunciou novamente (pela última vez), em protesto contra a eleição de Plutarco Elías Calles (que assumiu a presidência do país com o apoio do presidente Obregón e o interesse dos Estados Unidos). Quando Vasconcelos deixou o cargo, os estudantes conservadores da Preparatória voltaram sua fúria contra os murais que os muralistas haviam pintado, rabiscando palavrões no gesso e cuspiendo nos temas que julgavam ofensivos.

Embora os Cachuchas desdenhassem da política e dos políticos, devem ter participado de manifestações em apoio a Vasconcelos. Supostamente, na véspera do Natal[103] de 1923, alguns deles teriam ido de trem até o Desierto de los Leones (entre a Cidade do México e Coyoacán) com a intenção de tomar parte da luta (os clarões de pólvora no horizonte ou o súbito aparecimento da lua cheia devem tê-los feitos mudar de ideia; o fato é que embarcaram no primeiro trem de volta para casa). Para seu grande pesar, Frida não participava dessas aventuras, pois sua mãe a obrigava a ficar em casa toda vez que havia agitação política ou rumores de violência. Frida detestava seu confinamento. “Estou triste e entediada[104] nesta

cidadezinha”, ela escreveu em bilhete a Alejandro, “embora seja um lugar bastante pitoresco, falta aqui um *no sé quien* [não sei quem], que vai todo dia à Iberoamericana.” E, em outra ocasião:

Conte todas as novidades sobre [a Cidade d]o México, sobre a sua vida e sobre tudo o mais que quiser me contar, já que sabe que aqui não tem nada, a não ser pasto, índios e mais índios e choças e mais choças, das quais ninguém escapa, e mesmo que você não acredite, estou bastante aborrecida com a de asno. [...] quando vier, pelo amor de Deus, traga-me algo para ler porque a cada dia que passa estou ficando mais ignorante (me perdoe por ser tão imprestável).

16 de dezembro de 1923

Alex: sinto muito que ontem às quatro eu não tenha ido à universidade, mas minha mãe não me deixou ir pro México porque disseram a ela que estava havendo uma *bola* [motim]. Além disso, não me matriculei [para o próximo semestre], e agora não sei o que fazer[105]. Peço por favor que você me perdoe pois vai dizer que sou muito rude mas não foi minha culpa, não importava o que eu fizesse minha mãe enfiou na cabeça que não ia me deixar sair e não pude fazer nada, a não ser aguentar.

Amanhã, segunda, vou dizer a ela que tenho prova de modelagem [escultura em argila] e vou passar o dia todo no México, ainda não é certeza, já que primeiro vou ver como está o humor da minha *mamacita* e só depois disso decidir contar essa mentira, se eu for te vejo às 11h30 na Leyes [Faculdade de Direito, ponto de encontro frequente de Frida e Alejandro], aí você não vai ter de ir à universidade, por favor me espere na esquina da sorveteria. Também vai haver uma *posada* [festa de Natal] na casa dos Rouaix [amigos da família, que moravam em Coyoacán], a primeira coisa é dizer que estou planejando não ir mas quem sabe quando chegar a hora. [...]

Mas mesmo que a gente vá se ver não quero que você fique sem me escrever, senão também não vou escrever pra você, e se você não tiver nada pra me dizer me mande duas folhas em branco ou repita a mesma coisa cinquenta vezes pois assim vai mostrar que pelo menos se lembra de mim. [...]

Bom receba muitos beijos e todo o meu amor

Sua
Frieda

Perdoe a mudança de tinta.

19 de dezembro de 1923

[...] estou chateada porque me deixaram de castigo por causa daquela idiota da *escuincla* Cristina porque dei um soco nela (porque ela pegou umas coisas minhas) — e ela começou a berrar por uma hora e meia e depois eles me deram uma bela surra, e ontem não me deixaram ir à *posada* e mal me deixam pôr os pés na rua então não posso escrever uma carta muito longa mas escrevo esta aqui pra que você veja que penso sempre em você mesmo quando estou mais triste do que qualquer coisa que você possa imaginar, sem ver você, de castigo e o dia inteiro sem fazer nada porque estou de péssimo humor, esta tarde pedi à minha mãe permissão para ir à praça comprar renda e passei na agência do correio pra poder escrever. [...]

Receba muitos beijos da sua *chamaca* que sente muito a sua falta. Diga um oi para Carmen James [Jaime] e Chong Lee (por favor)

Frieda

22 de dezembro de 1923

Alex: ontem não escrevi porque já era muito tarde quando voltei da casa dos Navarro mas agora tenho bastante tempo pra me dedicar a você, o baile foi razoável; na verdade foi horroroso, mas me diverti um pouco; hoje vai haver uma *posada* na casa da sra. Roca e a Cristina e eu vamos jantar lá, acho que vai ser muito bonito porque vão muitas meninas e meninos e a sra. Roca é muito legal, amanhã te conto como foi.

Na festa dos Navarro não dancei muito porque não estava muito feliz. Dancei com Rouaix, os demais eram repulsivos.

Agora está havendo uma *posada* nos Rocha mas quem sabe se a gente vai. [...]

Me escreva, não seja cruel

Muitos beijos

Sua Frieda

Me emprestaram *O retrato de Dorian Gray*. Por favor me mande o endereço do Guevara pra que eu possa enviar a Bíblia dele.

1º de janeiro de 1924

Meu Alex:

[...] Onde você passou a véspera do Ano-Novo? Fui à casa dos Campos e lá foi o de sempre, passamos a noite inteira rezando e depois fiquei com muito sono e fui dormir e não dancei nada. Hoje de manhã comunguei e rezei a Deus por todos vocês. [...]

Imagine só, ontem à tarde fui me confessar, esqueci três pecados mas comunguei mesmo assim e os pecados eram grandes, agora vamos ver o que faço, mas o fato é que comecei a não acreditar na confissão e, embora eu queira, não consigo confessar direito meus pecados. Sou muito estúpida, certo?

Bom, *mi vida*, tenha em mente que escrevi pra você. Acho que deve ser porque ela não te ama nem um pouco sua

Frieda

Me perdoe por escrever neste papel *cursi*, mas é que Cristina trocou comigo pelo meu papel branco, mas embora depois eu tenha me arrependido não havia mais nada a fazer.

2 de janeiro de 1924

Meu Alex. [...] a situação sobre a matrícula na escola está muito verde [ruim], pois um menino me disse que começa no dia 15 deste mês, mas aí houve uma confusão e a minha mãe disse que eu não vou me matricular até que as coisas se acalmem então não há esperança de ir pro México e tenho de aceitar ficar na cidade [Coyoacán]. O que você sabe sobre a revolta? Diga-me alguma coisa para que eu fique mais ou menos informada sobre as coisas, já que aqui estou ficando cada vez mais estúpida. [...] digo isso a você *chiquito* [meu pequeno] porque isso me envergonha. Você vai me dizer pra eu ler os jornais, mas o problema é que sou preguiçosa demais pra ler os jornais e começo a ler outras coisas. Achei livros muito bonitos com bastante arte oriental e é isso que a sua Friducha anda lendo agora.

Bom, *mi lindo*, já que acabou meu papel e vou acabar chateando você com minhas tolices me despeço e mando 1000000000000 beijos (com sua permissão) silenciosos, senão as pessoas de San Raphael [distrito onde Alejandro morava] ficariam agitadas.

Escreva e me diga tudo que acontece a você.

Sua Frieda

Dê meu amor a Reynilla [Augustine Reyna] se você a vir. Perdoe a minha caligrafia indecente.

Os dois estiveram separados novamente em abril, quando Frida foi para um retiro. Apesar de suas dúvidas sobre a confissão, era evidente que ela não tinha perdido a fé. “Os exercícios do retiro foram lindos, porque o padre era muito inteligente, quase um santo”, ela escreveu no dia 16.

Na comunhão geral nos deram a bênção papal e você ganha muitas indulgências, e pode

pedir quantas quiser, a coisa pela qual mais rezei foi Maty (Matilde), minha irmã, e já que o padre a conhece ele disse que rezaria bastante por ela. Também rezei para Deus e a Virgem pedindo coisas boas pra você e que você me ame sempre e também rezei por sua mãe e sua irmãzinha.

Na segunda metade de 1924, o tom das cartas de Frida muda, a intensidade de seu amor por Alejandro aumenta, e há indícios de tristeza e de certa insegurança em sua constante necessidade de afirmação dos sentimentos dele por ela. Embora ela conserve a jocosidade e sinceridade de menina, fala também de um plano de ir com o namorado aos Estados Unidos (ela chega a mencionar que quer expandir seu mundo e mudar de vida, viajando para São Francisco). Agora ela era a “mulherzinha” de Alejandro, bem como sua *cuate*. Ele recorda: “Frida era sexualmente precoce[106]. Para ela, o sexo era uma forma de desfrutar a vida. Um tipo de impulso vital”.

Quinta-feira, 25 de dezembro de 1924

Meu Alex: desde que te vi pela primeira vez, amei você. O que me diz? (?) Já que provavelmente vai demorar alguns dias pra gente se ver, vou implorar pra que você não se esqueça da sua linda mulherzinha, tá? [...] às vezes à noite sinto muito medo e queria que você estivesse comigo porque assim eu ficaria menos apavorada e aí você diria que me ama tanto quanto antes, tanto quanto neste mês de dezembro, mesmo que eu seja uma “coisinha fácil”, certo Alex? Você deve continuar gostando das coisinhas fáceis.

[...] Eu gostaria de ser ainda mais fácil, uma coisinha bem pequenininha que você pudesse carregar sempre no bolso. [...] Alex, escreva o mais rápido que puder e mesmo que não seja verdade, diga-me que me ama muito e não consegue viver sem mim. [...]

Sua *chamaca*, *escuinclá* ou mulher ou o que você quiser [aqui Frida desenha três figuras mostrando esses três diferentes tipos de mulher].

Frieda

No sábado vou levar seu suéter e os seus livros e várias violetas porque na minha casa tem um monte. [...]

1º de janeiro de 1925

me	me	me	me	me	me
responda	responda	responda	responda	responda	responda
“	“	“	“	“	“

“ “ “ “ “ “
“ “ “ “ “ “
“ “ “ “ “ “

Sabe a novidade? [aqui Frida desenha uma menina com cachos espiralados e uma coroa. Em volta dela, como um véu, escreveu: “Dei fim às *pelonas*”. [Por *pelonas* ela se referia aos cabelos curtos e cacheados de “melindrosa”.]

Meu Alex: hoje peguei sua carta às 11 horas, mas não estou respondendo agora, porque, como você vai entender, não se pode escrever nada quando se está cercada por uma multidão, mas agora são 10 da noite, estou sozinha e é o momento mais propício para dizer o que estou pensando. [...] Com relação ao que você me contou sobre Anita Reyna, naturalmente não vou ficar brava, nem de brincadeira, pra começo de conversa, porque você está apenas dizendo a verdade, que ela é e sempre vai ser muito bonita e muito linda e, em segundo lugar, porque amo todas as pessoas que você ama e amou (?) pela simples razão de que você as ama. Por outro lado, não gostei muito da história da carícia, porque, apesar do fato de entender que é verdade que ela é *chulísima* [muito bonita], eu sinto uma coisa parecida com... bom, como posso dizer?, parecida com inveja, sabe? Mas é natural. O dia que você quiser acariciá-la mesmo que seja só uma lembrança, me acaricie e faça de conta que é ela, tá? Meu Alex?

[...] Escute, irmãozinho, agora em 1925 vamos nos amar bastante, né?* Perdoe a repetição da palavra amor, 5 vezes de uma só tacada, mas é que estou muito sentimental. Não acha que a gente devia continuar planejando cuidadosamente nossa viagem aos Estados Unidos, quero que você me diga o que acha de irmos em dezembro deste ano, temos tempo de sobra pra esquematizar tudo, não concorda? Diga-me todos os prós e contras e se você quer mesmo ir, porque, veja, Alex: é bom que a gente faça alguma coisa da vida, não acha, pois seremos uns tolos se passarmos nossa vida inteira no México, porque pra mim não existe nada mais adorável do que viajar, é doloroso pensar que não temos força de vontade suficiente pra fazer o que estou dizendo, você vai dizer não, que não é preciso apenas força de vontade, mas também dinheiro (grana), mas dá pra juntar trabalhando durante um ano e o resto é mais fácil, certo? Mas a verdade é que eu não entendo muito dessas coisas, é bom que você me diga as vantagens e desvantagens e se realmente os gringos são muito enfadonhos. Porque você deve ver que tudo que escrevi pra você do asterisco até esta linha está cheio de castelos no ar e pra mim é bom que eu seja desiludida imediatamente. [...]

Ontem à meia-noite pensei em você meu Alex e você? Acho que pensou em mim

também, porque minha orelha vermelha estava pegando fogo. Bom, já que você sabe que “Ano-Novo é vida nova” este ano a sua mulherzinha não vai ser um filhote de passarinho de 7 quilos, mas a coisinha mais doce e melhor que você já conheceu, pra que você possa devorá-la só com beijos.

Sua *chamaca* te adora

Friduchita

(um Ano-Novo muito feliz para sua mãe e sua irmã)

Frida dizia conseguir guardar dinheiro para a viagem aos Estados Unidos, trabalhando durante um ano; a verdade é que ela precisava ganhar dinheiro para contribuir com a renda da família. Contudo, trabalhar durante as férias e depois da aula era menos oneroso do que parecia, porque ter um emprego dava a ela mais liberdade. Mais de uma vez ela despachou um bilhete para a mãe avisando que só voltaria bem tarde para casa, pois ia ajudar o pai no estúdio fotográfico. O estúdio ficava no centro da Cidade do México, por isso não era difícil escapar sorrateiramente para um encontro com Alejandro. “Não sei o que fazer para arranjar um emprego”, ela escreveu durante um de seus períodos de férias, “já que é o único jeito de conseguir ver você todo dia, como acontecia antes na escola.”

Não era fácil arranjar outro trabalho que não fosse ajudar o pai. Por um breve período, Frida fez as vezes de caixa em uma farmácia, mas era inepta para a função. No fim do expediente ou havia dinheiro sobrando ou faltando na registradora, e ela era obrigada a tirar do próprio bolso para ajustar as contas do dia. Em outra ocasião, respondendo a um anúncio, assumiu a função de escriturar as contas de um depósito de madeira, por sessenta pesos por mês. Em 1925, enquanto procurava emprego, estudou estenografia e datilografia na Academia Oliver. Empolgada com a perspectiva de obter um emprego na biblioteca do Ministério da Educação, ela escreveu: “Eles me pagam 4 ou 4,50[107] e isso não me parece nada mal, mas a primeira coisa é saber um pouco de datilografia e ter charme. Então imagine como a sua amiga está relutante! [...]”.

De acordo com Alejandro Gómez Arias, foi durante esse período em que Frida procurava emprego que uma funcionária da biblioteca do Ministério da Educação[108], que Frida conheceu quando se candidatou à vaga, a seduziu. É provável que esse tenha sido o incidente a que Frida se referiu em 1938, ocasião em que segredou a uma amiga que sua iniciação no sexo

homossexual[109] com uma de suas “professoras” tinha sido traumática, especialmente porque seus pais descobriram o caso e houve escândalo. “Estou sentindo uma terrível tristeza”, ela escreveu a Alejandro no dia 1o de agosto, “mas você sabe que nem tudo é como a gente gostaria que fosse, e que adianta falar disso? [...]”. No final da carta ela se despede com o desenho de um rosto chorando.

Na mesma carta ela disse a Alejandro: “Estive trabalhando na fábrica, aquela sobre a qual te contei, durante o dia, porque não há nada mais pra fazer enquanto procuro coisa melhor, imagine como vai ser, mas o que você quer eu faça, embora eu não me sinta nem um pouco fascinada de trabalhar lá, não há nada que eu possa fazer, tenho de aguentar, querendo ou não”. O emprego na fábrica não durou muito; o trabalho seguinte, um estágio remunerado aprendendo a técnica da gravura com um amigo do pai, o bem-sucedido estampador comercial Fernando Fernández, despertou mais seu interesse. Fernández ensinou Frida a desenhar fazendo-a copiar sua coleção de gravuras do impressionista sueco Anders Zorn, e descobriu que ela possuía o que definiu como um “enorme talento”[110]. De acordo com Alejandro Gómez Arias, a reação de Frida foi ter um breve caso amoroso com Fernández.

Aos dezoito anos, estava claro que Frida já não era mais a *niña de la Preparatoria*. A moça que três anos antes tinha ingressado na Escola Nacional Preparatoria usando trancinhas e uniforme de estudante alemã era agora uma jovem moderna, em contato com a influência da arrebatada alegria da década de 1920, desafiando a moralidade convencional, sem se deixar intimidar pelo cenho franzido de seus colegas de escola mais conservadores.

A impetuosa originalidade de sua nova *persona* é visível em uma série de fotografias tiradas por Guillermo Kahlo em 7 de fevereiro de 1926. Há um retrato formal em que ela esconde a perna direita mais fina atrás da esquerda e está usando um estranho vestido de cetim que nada tem a ver com a moda dos anos 1920. E diversas outras fotografias, tiradas no mesmo dia, em que ela se destaca do grupo de seus familiares, todos trajados de maneira convencional, por usar um terno masculino de três peças, incluindo lenço e gravata. Ela assume uma postura viril, com uma das mãos no bolso e a outra apoiada em uma bengala. Talvez ela tenha vestido roupas de homem como mera brincadeira ou piada, mas, neste caso, a jovem não é mais uma menina inocente. Em todas as fotografias, ela encara diretamente o observador, com

um olhar desconcertantemente firme e inabalável, com a nítida mescla de sexualidade e sombria ironia que reaparecerá em muitos de seus autorretratos.

Parte 2

Capítulo 4

Acidente e consequências

Foi um daqueles acidentes que fazem uma pessoa, mesmo anos depois do fato, estremecer de horror. Envolveu a colisão entre um bonde e um precário ônibus de madeira, e transformou a vida de Frida Kahlo.

Longe de ser um lance de azar único ou isolado, acidentes desse tipo eram bastante comuns no México, a ponto de serem retratados em inúmeros *retablos*.[\[111\]](#) Os ônibus eram relativamente novos na cidade, e por causa disso viviam abarrotados, ao passo que os bondes agora rodavam vazios. Naquela época, como agora, eram dirigidos com a bravata de um toureiro, como se as imagens da Virgem de Guadalupe penduradas no espelho bastassem para tornar o motorista invencível. O ônibus em que Frida estava era novo em folha, e a camada de tinta fresca dava ao veículo um ar especialmente vistoso.

O acidente ocorreu no fim da tarde de 17 de setembro de 1925, um dia depois da celebração do aniversário de independência mexicana da Espanha. A chuva fina havia dado uma trégua. Os imponentes prédios cinza do governo que margeavam o Zócalo pareciam ainda mais cinzentos e mais austeros que o usual. O ônibus com destino a Coyoacán estava quase lotado, mas Alejandro e Frida encontraram assentos no fundo. Quando chegaram à esquina da Cuahutemotzín com a 5 de Mayo e estavam prestes a pegar a Calzada de Tlalpan, um bonde vindo de Xochimilco se aproximou devagar, mas sem parar, como se tivesse perdido os freios, como se estivesse propositadamente rumando para uma colisão. Na recordação de Frida:

Pouco depois que entramos no ônibus[\[112\]](#) houve a colisão. Antes disso, tínhamos subido em outro ônibus, mas como eu tinha perdido minha sombrinha, descemos para procurar e foi por isso que acabamos entrando no ônibus que me destruiu. O acidente

aconteceu numa esquina em frente ao mercado de San Juan, exatamente em frente. O bonde veio se aproximando devagar, mas nosso motorista era jovem e nervoso. Quando o bonde fez a curva na esquina o ônibus foi prensado na parede.

Eu era uma menina inteligente, mas muito pouco prática, apesar de toda a liberdade que eu tinha conquistado. Talvez por causa disso, não avaliei a situação nem o tipo de ferimento que eu tive. A primeira coisa em que pensei foi em um *balero* [brinquedo mexicano] com cores bonitas que eu tinha comprado naquele dia e que eu estava carregando comigo. Tentei procurar o brinquedo, achando que o que tinha acontecido não teria maiores consequências.

É mentira que a pessoa tem consciência da batida, é mentira que a pessoa chora. Em mim não houve lágrimas. A colisão nos jogou para a frente e um corrimão de ferro me varou do mesmo jeito que uma espada rasga a carne do touro. Um homem me viu tendo uma tremenda hemorragia. Ele me carregou e me deitou em cima de uma mesa de bilhar até que a Cruz Vermelha chegasse.

Quando Alejandro Gómez Arias descreve o acidente, sua voz vira um fiapo monótono e quase inaudível, como se pudesse evitar a lembrança falando dela em voz baixa.

O bonde elétrico com dois vagões[\[113\]](#) aproximou-se bem devagar do ônibus. A pancada foi no meio do ônibus. Lentamente o vagão foi arrastando o ônibus. O ônibus tinha uma estranha elasticidade. Ele dobrou cada vez mais, mas não rachou de imediato. Era um ônibus com bancos compridos dos dois lados. Eu me lembro de que em determinado momento meus joelhos tocaram os joelhos da pessoa sentada à minha frente. Eu estava sentado ao lado de Frida. Quando o ônibus atingiu o máximo de sua flexibilidade, explodiu em mil pedaços, e o bonde continuou em movimento, despencando sobre muita gente.

Fui parar debaixo do bonde. Frida, não. Mas em meio às hastes de ferro do bonde, o corrimão quebrou e atravessou Frida de fora a fora, na altura da pélvis. Quando consegui ficar de pé, saí de debaixo do bonde. Não tive lesões, apenas contusões. Naturalmente a primeira coisa que fiz foi procurar Frida.

Alguma coisa estranha tinha acontecido. Ela estava totalmente nua. A batida tinha desabotoado suas roupas. Alguém no ônibus, provavelmente um pintor de paredes, estava carregando um saco de ouro em pó. A embalagem rasgou, e o ouro caiu sobre o corpo ensanguentado de Frida. Quando as pessoas a viram, gritaram “La bailarina, la

bailarina!’. Por causa do ouro polvilhado sobre seu corpo vermelho de sangue, achavam que era uma dançarina.

Eu a peguei no colo — naquele tempo eu era um rapaz forte — e percebi, horrorizado, que ela tinha um pedaço de ferro atravessado no corpo. Um homem disse: “Temos de tirar!”. Ele apoiou o joelho no corpo dela e disse: “Vamos arrancar”. Quando ele deu o puxão, Frida berrou com tanta força que, quando a ambulância da Cruz Vermelha chegou, seu grito era mais alto do que o barulho da sirene. Antes da chegada da ambulância, carreguei Frida e pousei seu corpo na vitrine de um salão de bilhar. Tirei meu casaco e a cobri. Achei que ela fosse morrer. Duas ou três pessoas morreram no local do acidente, outros morreram depois.

A ambulância chegou e levou Frida para o Hospital da Cruz Vermelha, que naquele tempo ficava na rua San Jeronimo, a algumas quadras de onde tinha acontecido o acidente. O estado dela era tão grave que os médicos não se achavam capazes de salvá-la. Eles julgavam que ela ia morrer na mesa de cirurgia.

Frida foi operada pela primeira vez. Durante o primeiro mês não sabiam se ela ia ou não viver.

A menina que corria loucamente pelos corredores da escola feito um passarinho em pleno voo, que saltava dos bondes e ônibus, de preferência quando ainda estavam em movimento, agora se viu imobilizada e presa a uma série de gessos e outras geringonças. “Foi uma colisão estranha”[\[114\]](#), ela disse, “não foi violenta, mas sim bastante silenciosa, lenta, e que machucou todo mundo. E a mim, acima de tudo.”

Frida teve a coluna quebrada[\[115\]](#) em três lugares na região lombar. Quebrou a clavícula, fraturou a terceira e a quarta vértebras, teve onze fraturas no pé direito (o atrofiado), que foi esmagado; sofreu luxação do cotovelo esquerdo; a pélvis se quebrou em três lugares. A barra de aço tinha literalmente entrado pelo quadril esquerdo e saído pela vagina, rasgando o lábio esquerdo. “Perdi minha virgindade”[\[116\]](#), ela disse.

No hospital, um antigo convento com quartos escuros e teto alto, os médicos que a operaram balançavam a cabeça, deliberando: será que ela sobreviveria? Voltaria a andar? “Eles tiveram de remontá-la”[\[117\]](#) por partes, como se estivessem fazendo uma fotomontagem”, diz um velho amigo. Assim que recobrou a consciência, Frida pediu que chamassem sua família. Seus pais não puderam ir vê-la. “Minha mãe ficou tão impressionada que

perdeu a fala[118] durante um mês. Meu pai ficou tão triste que adoeceu, e não pude vê-lo por mais de vinte dias”, recordava Frida. “Nunca houvera mortos na minha casa.” Adriana, que agora morava com o marido Alberto Veraza perto da casa azul em Coyoacán, ficou tão perturbada ao receber a notícia que desmaiou; Matilde foi a única parente de Frida a ir imediatamente ao hospital. Até então afastada dos demais familiares porque a mãe ainda não a perdoara por sua fuga, ela ficou com a oportunidade de ajudar a irmã mais nova. Assim que leu no jornal sobre o acidente, postou-se ao lado de Frida. Uma vez que morava mais perto do hospital do que de sua família, ela podia ver a irmã todo dia. “Eles nos puseram numa ala horrorosa[119]. [...] Uma única enfermeira para cuidar de 25 pacientes. Era a Matilde que me animava; ela me contava piadas. Ela era gorda e feia, mas tinha um grande senso de humor. Ela fazia todos no quarto rolarem de rir. Ela tricotava e ajudava a enfermeira a cuidar dos pacientes.” Frida passou um mês deitada de costas, imobilizada e revestida por gesso, e encerrada em uma estrutura em formato de caixa, mais parecida com um sarcófago.

Além de Matilde, Frida recebia visitas dos Cachuchas e de outros amigos. Mas, à noite, depois que Matilde e os amigos tinham ido embora, Frida era atormentada pelo pensamento de que podia ter morrido, de que podia morrer. A morte era uma lembrança de uma vermelhidão salpicada de ouro, de exclamações — *La bailarina!* — trespassando as lamúrias gerais, de ver, com a clareza impressionante e o desapego apavorante que às vezes acompanham o choque, outras vítimas rastejando debaixo do trem, e uma mulher emergindo das ferragens segurando nas mãos os próprios intestinos. “Neste hospital”[120], Frida disse a Alejandro, “a morte dança toda noite em volta da minha cama.”

Assim que conseguiu escrever, Frida desabafava seus sentimentos e pensamentos em cartas a Alejandro, que estava confinado em casa com ferimentos mais graves do que a palavra “contusão” indicaria. Ela o mantinha informado sobre os progressos de sua recuperação, escrevendo com a mesma mistura de detalhes literais, fantasia e intensidade de sentimento que caracterizaria o arsenal imagético de suas pinturas. Em suas cartas há notas de humor e alegria, mas que nunca conseguem abafar um refrão mais sombrio: *No hay remedio* — não há remédio. “É preciso suportar”, ela dizia. “Estou começando a me acostumar[121] com o sofrimento.” A partir do acidente, a dor e a fortaleza tornaram-se temas centrais em sua vida.

Terça-feira, 13 de outubro de 1925

Alex *de mi vida*, você mais do que ninguém sabe quanto eu fico triste neste hospital imundo, já que pode imaginar e os meninos devem ter te contado sobre este lugar. Todo mundo me diz que eu não devia ficar tão desesperada, mas eles não sabem o que significam três meses na cama, que é do que eu preciso, por ser uma *callejera* [pessoa rueira]. Mas o que se pode fazer, pelo menos *la pelona* [a careca, palavra que Frida usava para referir-se à morte — aqui ela desenhou uma pequena caveira com ossos cruzados] não me levou embora. Certo?

Imagine como fiquei angustiada sem saber como você estava, naquele dia e no dia seguinte. Depois que me operaram, [Ángel] Salas e Olmedo [Agustín Olmedo, amigo que em 1928 foi tema de um retrato de Frida] chegaram, e que prazer foi vê-los! especialmente Olmedo você não faz ideia[\[122\]](#), eu perguntei a eles sobre você e eles me disseram que o que tinha acontecido a você era doloroso mas não era grave e você não sabe quanto chorei por você, meu Alex, e ao mesmo tempo chorei pelas minhas dores, já que vou dizer uma coisa, durante os tratamentos minhas mãos ficam feito papel e suei de dor por causa do ferimento. [...] o ferro me atravessou completamente o quadril, por uma coisinha de nada dessas vou ficar um caco pro resto da vida ou morrer, mas isso tudo é passado, uma ferida já fechou e o dr. me diz que logo a outra vai fechar também, já devem ter contado a você o que aconteceu comigo e qual é o meu problema, certo? E é tudo uma questão de quanto tempo vai levar até que sare a fratura que tenho na pélvis e meu cotovelo melhore e outros pequenos ferimentos que eu tenho num dos pés cicatrizem. [...]

Quanto às visitas, uma “multidão de gente” e uma nuvem de fumaça vieram me ver até mesmo Chucho Ríos y Valles ligou várias vezes para saber como eu estava e dizem que ele veio me ver uma vez mas eu não o vi. [...] Fernández [Fernando Fernández, o estampador] continua me dando *la moscota* [gíria para dinheiro — “grana”], e agora descobri que o meu talento para o desenho é ainda maior do que antes, já que ele diz que quando eu estiver melhor ele vai me pagar sessenta por semana, promessas vãs, mas por fim os meninos vêm me visitar todo dia, o sr. Rouaix até chorou (o pai, tá?, não vá pensar que estou falando do filho), bom, e você pode imaginar quantos mais. [...]

Mas eu daria tudo pra que se em vez de toda a população de Coyoacán e os grupos de velhas que também vêm aqui, você viesse um dia. Acho que no dia que eu vir você, Alex, vou te beijar, não há nada que se possa fazer a respeito, agora mais do que nunca eu amo você com toda a minha alma e não trocaria você por ninguém, agora você

entende que sofrer um pouco sempre serve pra alguma coisa.

Além de me sentir fisicamente bastante desconfortável, embora eu tenha dito ao Salas que não acreditava que a minha situação fosse muito grave, sofri muito mais moralmente já que você sabe que a minha mãe ficou muito doente, e o meu pai também, e dar esse golpe repentino neles me dói mais do que quarenta machucados, imagine você, a minha pobre mãezinha me disseram que ela ficou três dias chorando feito louca e o meu pai que estava melhorando ficou muito mal, só trouxeram a minha mãe pra me ver duas vezes desde que estou aqui, o que, contando com hoje, já são 25 dias, que me parecem uma eternidade, e só trouxeram o meu pai uma única vez, de modo que quero ir para casa o mais rápido possível, mas isso só depois que a minha inflamação estiver completamente controlada, e todos os meus ferimentos estiverem cicatrizados, pra que não haja infecção e eu não morra, certo? Em todo caso não será nesta semana. [...] Vou esperar você contando as horas, quando quer que seja, aqui ou em casa, vendo você os meses em cima da cama vão passar muito mais rápido.

Ouça, Alex, se você ainda não puder vir, me escreva, você não sabe quanto a sua carta me ajudou a me sentir melhor, desde que a recebi, eu já a li, acho, duas vezes por dia e sempre sinto como se fosse a primeira vez.

Tenho muitas coisas pra te dizer, mas não posso escrever porque ainda estou muito fraca minha cabeça e meus olhos doem muito quando leio ou escrevo mas logo vou contar tudo a você.

Mudando de assunto eu estou morrendo de fome, que saco. [...] e não posso comer nada a não ser as coisas repulsivas de que eu já te falei antes, quando você vier me traga bolo de chocolate, balas e um *balero*, como aquele que perdemos no outro dia.

Fique bom logo. Eu ficarei mais quinze dias neste hospital. Me diga que a sua mãezinha e Alice [a irmã caçula de Alejandro, Alicia] estão bem.

Sua *cuate* que ficou magrinha feito uma agulha [Aqui Frida desenhou a si mesma como uma boneco palito.] Friducha.

(Fiquei muito triste de perder a sombrinha.) [Aqui ela desenhou um rosto chorando.] A vida começa amanhã! [...]

— eu te adoro —

Frida teve alta do Hospital da Cruz Vermelha em 17 de outubro, exatamente um mês depois do acidente. Quando chegou em casa, a expectativa era que ficasse confinada por mais três meses, perspectiva que a

horrorizava mais do que a dor. Ao contrário do hospital, que não era longe da Preparatória, Coyoacán era muito distante do centro da Cidade do México, e era pouco provável que seus amigos de escola se animassem a fazer com frequência a viagem até lá. Ela também parece ter ficado com receio de que pelo menos alguns deles se sentissem desconcertados pelas excentricidades de sua família: a irritabilidade da mãe, os silêncios do pai. Esta, ela disse, “é uma das casas mais tristes que eu já vi”[\[123\]](#).

Terça-feira, 20 de outubro de 1925

Meu Alex: cheguei à cidade a uma da tarde do sábado, o Salitas me viu saindo do hospital e deve ter te contado como cheguei aqui, certo? Eles me trouxeram bem devagar, mas ainda tenho dois dias de uma inflamação infernal, mas agora estou mais feliz porque estou na minha própria casa com a minha mãe, agora vou explicar a você tudo que aconteceu comigo e qual é a minha situação sem omitir nenhum detalhe, conforme você me pediu em sua carta. De acordo com o dr. Díaz Infante que cuidou de mim na Cruz Vermelha eu já não corro grande perigo e vou ficar mais ou menos bem... [mas] hoje já é dia 20 e F. Luna [um dos médicos de Frida, ela usava o nome como código para se referir à própria menstruação] ainda não veio me ver e isso é muito grave. [...] [O médico] duvida que eu consiga endireitar o braço porque a articulação está boa mas o tendão está muito contraído e isso me impede de mexer o braço para a frente e se eu conseguir esticar o braço vai ser muito devagar e só com muita massagem e banhos quentes, dói mais do que você pode imaginar, a cada puxão que eles me dão eu choro litros de lágrimas, apesar do fato de que dizem que não se deve acreditar em cachorro que manca e mulher que chora, meu pé também dói muito, já que você deve ter percebido que foi muito esmagado e também tenho dores horríveis e agudas na perna inteira como você pode imaginar mas quanto ao resto eles dizem que o osso logo vai ficar bom e depois disso aos pouquinhos vou voltar a andar.

E agora, como você está, eu também quero saber exatamente como vai você já que você sabe que lá no Hospital eu podia perguntar tudo aos meninos e agora pra mim ficou muito mais difícil vê-los, mas não sei se eles vão querer vir aqui na minha casa, e você também parece não querer vir. [...] é necessário que você não fique constrangido na frente de ninguém da minha família e menos ainda na frente da minha mãe, pergunte ao Salas que vai te dizer como a Adriana e a Maty são pessoas boas, agora a Maty não pode vir aqui em casa já que toda vez que ela vem a minha mãe desaparece, coitadinha dela [Matilde], depois de ter se portado tão bem comigo [no hospital], mas você sabe que as

ideias das pessoas são muito diferentes, e não resta outro remédio a não ser aceitar. Assim, eu digo que não é justo que você apenas me escreva e não venha me ver, uma vez que vou me sentir mais triste por causa disso do que com qualquer outra coisa na minha vida, você pode vir com os meninos todos no domingo ou qualquer outro dia que quiser, não seja mau, simplesmente coloque-se no meu lugar, cinco 5 desgraçados meses e pior ainda muito entediada já que se não é pela multidão de velhas que vem me ver ou os *escuincles* [meninos] daqui que de vez em quando se lembram que eu existo, tenho de ficar sozinha e sofro muito mais, olha, só a Kity [Cristina] que você já conhece está comigo, vou pedir pra Maty vir no dia que você e os meninos quiserem vir e ela já os conhece e é uma pessoa muito boa. A Adriana também é, el Güero [o loiro, Alberto Veraza] não está aqui, nem meu pai, minha mãe não vai se opor nem me dizer nada. Não consigo entender do que você tem vergonha se não fez nada [de errado], todo dia me levam pro corredor [no pátio] na minha própria cama porque o Pedro Calderas [o médico dela] quer que eu saia pra tomar ar e sol e que eu não fique tão fechada como ficava naquele maldito hospital. [...]

Bom, meu Alex, estou te chateando e me despeço com a esperança de que vou ver você logo, logo tá? Não se esqueça do *balero* e dos meus doces — já vou avisando que quero alguma coisa pra comer porque agora eu como mais do que antes.

Mande meu oi pro pessoal do seu bairro e por favor diga pros meninos não serem cruéis de me esquecerem só porque estou em casa.

Sua *chamaca* Friducha [aqui ela desenhou um rosto chorando e risonho]

Perdoe a minha letra mas mal consigo escrever.

Segunda-feira, 26 de outubro de 1925

Alex: acabo de receber sua carta hoje, e embora eu a esperasse muito antes, ela me ajudou a afugentar as dores que eu estava sentindo, já que, imagine só, ontem domingo às nove eles me anestesiaram com clorofórmio pela terceira vez para abaixar o tendão no meu braço que, como eu já disse, está contraído, mas quando o efeito do clorofórmio passou, o que foi às dez horas, eu berrei até as seis da tarde, quando então me deram uma injeção de Sedol que não adiantou nada, já que as dores continuaram embora um pouco menos intensas, depois me deram cocaína e foi assim que as dores sumiram um pouco, mas o ataque de náusea (não sei escrever essa palavra) não passou o dia inteiro, depois disso foi verde verde [expressão de Frida para “horrível, horrível”], o tédio completo, já que, imagine você, o outro dia quando a Maty veio me ver ou seja, sábado à noite, a minha mãe teve um ataque e eu fui a primeira a ouvir os berros dela e já que

eu estava dormindo eu esqueci por um momento que estava doente e quis me levantar e senti uma dor terrível na cintura e uma angústia ainda mais horrível do que você pode imaginar, Alex, porque eu quis ficar de pé e não consegui, e por fim chamei a Kity, e tudo isso me deixou muito mal, porque estou muito nervosa, bom, eu estava falando sobre ontem, durante a noite toda eu não fiz outra coisa a não ser vomitar e fiquei terrivelmente chateada, o coitado do [Cachucha Alonso] Villa veio me visitar mas não puderam deixá-lo entrar no meu quarto porque eu estava muito incomodada de tantas dores, o Verastique [apelido do marido de Adriana] veio também mas tampouco o vi. Hoje de manhã acordei com uma inflamação no local onde fraturei a pélvis (como essas palavras me enjoam) não sabia o que fazer, então bebi água e vomitei por causa da mesma inflamação no meu estômago todinho resultado de tanta gritaria de ontem agora a minha cabeça não dói mais porque estou desesperada de tanto ficar na cama em uma única posição, eu queria poder pelo menos aos poucos começar a me sentar, mas não há outro remédio a não ser aguentar.

Com respeito aos que vieram me ver, que como eu te disse são muito poucos, mas não são nem um terço das pessoas de quem eu gosto, um punhado de velhas e meninas que vêm aqui mais por curiosidade do que afeição, os meninos que vêm você pode imaginar quem são... mas eles não aliviam meu tédio nos momentos em que estão comigo, eles fuçam nas gavetas, querem me trazer uma Victrola. Imagine, a loira Olaguibel trouxe a dela e no sábado o Lalo Ordóñez chegou do Canadá trazendo uns discos ótimos dos eua, mas não aguento mais que uma música, porque quando começo a ouvir a segunda minha cabeça dói, os Galant vêm quase todo dia, os Campos, os italianos, os Canet, todas as pessoas sérias de Coyoacán incluindo Patiño e Chava que me traz livros como Os [Três] Mosqueteiros etc., você pode imaginar como vou ficar feliz, já contei pra minha mãe e a Adriana que quero que você venha, quer dizer, você e os meninos (esqueci). [...] Ouça, Alex quero que você me diga que dia vai vir porque se por acaso um bando de estúpidos quiser vir no mesmo dia eu não vou recebê-los porque quero conversar só com você e mais ninguém. Por favor diga ao Chong Lee (Príncipe da Manchúria) e ao Salas que também quero muito vê-los e que eles não deviam ser pessoas tão ruins que não vêm me visitar etc. Diga o mesmo pra la Reyna, mas não quero que ela venha no mesmo dia que você, porque não quero ter de ficar conversando com ela sem poder bater papo com você e os meninos, mas, se for mais fácil vir com ela, você já sabe que desde que eu veja você tudo bem se você vier com a *puper* [palavra que Frida inventou e que tem implicação depreciativa] Dolores Angela. [...]

Alex venha rápido, o mais rápido que puder, não seja tão cruel com a sua *chamaca* que te ama tanto

Frieda

Mas Alex não visitava Frida, pelo menos não com a frequência que ela queria. Talvez ele tivesse descoberto o caso com Fernández. Qualquer que tenha sido o motivo, Alejandro desaprovou alguma coisa e se sentiu traído. Frida, temendo perder seu amor e cada vez mais desesperada, implorava a ele que fosse vê-la.

5 de novembro de 1925

Alex — você vai dizer que não te escrevi porque esqueci você, mas não é nada disso, a última vez que você veio você me disse que voltaria logo, qualquer dia desses, não é verdade?, eu não fiz outra coisa a não ser esperar por esse dia, que ainda não chegou. [...]

Pancho [Alfonso] Villa veio aqui no domingo — mas F. Luna não deu as caras, eu estou perdendo as esperanças — agora estou sentada numa poltrona e com certeza no dia 18 vou ficar de pé, mas não tenho um pinga de força então quem sabe o que vai ser — meu braço está na mesma ([não mexe] nem pra frente nem pra trás) estou desesperada com *d* de dentista.

Venha me ver não seja cruel, cara, parece mentira que agora que eu mais preciso de você você desaparece — diga ao Chong Lee pra se lembrar de Jácopo Váldez que disse, com palavras tão bonitas: “Conhecemos nossos amigos quando estamos de cama ou na cadeia” [Frida substituiu as palavras “cama” e “cadeia” por pequenos desenhos] — e diga a ele que ainda estou esperando — você —

[...] se você não vier é porque não me ama mais, tá? Enquanto isso me escreva e receba todo o amor de sua irmã que te adora

Frieda

Quinta-feira, 26 de novembro de 1925

Meu adorado Alex: não consigo explicar tudo que está acontecendo comigo agora, já que, imagine só, a minha mãe teve um ataque e eu estava com ela porque a Cristina saiu correndo pela rua, quando você veio e a maldita empregada te disse que eu não estava em casa estou com uma raiva que você mal pode imaginar, eu queria ficar um pouco sozinha com você, porque já faz tanto tempo que a gente não fica junto sozinho, que eu estou com vontade de dizer praquela maldita empregada todos os insultos e palavrões

que eu conheço, depois eu fui te chamar da sacada e mandei a criada sair pra procurar você, mas ela não te encontrou, então eu não tive outro remédio a não ser chorar de puro ódio e sofrimento. [...]

Acredite em mim Alex quero que você venha, pois estou pronta pra ir pro diabo que me carregue e não tenho mais o que fazer a não ser aguentar porque me desesperar só piora as coisas, não acha? Eu quero que você venha e converse comigo como antes, que você esqueça tudo e que pelo amor de sua santa mãe, venha me ver e me diga que me ama mesmo que não seja verdade, tá? (a caneta não escreve bem, molhada de lágrimas).

Eu gostaria de te dizer tanta coisa, Alex, mas agora estou com uma vontade imensa de chorar e não posso mas me diga que você vai vir. [...] me perdoe, mas não foi minha culpa que você tenha vindo à toa.

Me escreva logo
Sua querida Frieda

No dia 18 de dezembro, três meses após o acidente, Frida já estava suficientemente boa para ir à Cidade do México. Parecia ser uma recuperação extraordinária. A mãe mandou rezar uma missa em sinal de agradecimento por sua filha não ter morrido, e publicou no jornal uma nota expressando a gratidão dos Kahlo ao hospital pelos cuidados que Frida recebera.

Em 26 de dezembro, Frida escreveu: “Na segunda começo a trabalhar, quer dizer, na segunda que vem, daqui a uma semana”. Por ter perdido seus exames finais no outono de 1925, ela não se matriculou para as turmas do ano seguinte. Suas despesas médicas tinham sido altíssimas, a família precisava de dinheiro, e é provável que ela tenha continuado ajudando o pai no estúdio e trabalhando em empregos de meio período.

A essa altura, o desentendimento entre ela e Alejandro já tinha se tornado uma briga de grandes proporções. Pela carta transcrita a seguir fica evidente que ele a acusou de ser “volúvel”. Em outra, ela própria admite: “Embora eu tenha dito ‘eu te amo’ pra muitos [\[124\]](#) e tenha beijado e saído com outros, nunca amei ninguém, só você”.

19 de dezembro de 1925

Alex: ontem fui sozinha ao México, para andar um pouco, a primeira coisa que fiz foi passar na sua casa (não sei se foi uma boa coisa ou não) mas fui porque eu sinceramente queria ver você, fui às 10 e você não estava lá, esperei até uma e quinze na biblioteca e à tarde voltei pra sua casa por volta das quatro e você ainda não tinha chegado lá, não sei

onde você podia estar, seu tio ainda está doente?

Passei com a Agustina Reyna o dia inteiro, e de acordo com o que ela me disse, ela já não quer mais passar tempo comigo, porque você disse a ela que ela é igual a mim ou pior do que eu, e pra ela essa comparação é uma ofensa e uma calúnia, e concordo com ela, já que estou começando a perceber que “el sr. Olmedo” estava falando a verdade quando disse que não valho “um centavo”, quer dizer, isso pra todos aqueles que diziam ser meus amigos, porque na minha opinião, naturalmente eu valho muito mais do que um centavo porque gosto de mim do jeito que eu sou.

Ela me disse que em diversas ocasiões você disse a ela algumas coisas que eu contei pra você, detalhes que eu nunca contei pra Reyna porque não havia motivos pra ela saber e não consigo entender por que motivo você foi contar, o fato é que agora ninguém quer ser meu amigo porque eu *perdi minha reputação*, coisa que não posso remediar. Terei de ser amiga daqueles que gostam de mim do jeito que eu sou. [...]

O Lira fez uma falsa declaração ao dizer que eu o beijei, e se eu continuar enumerando as coisas vou precisar de muitas páginas; naturalmente tudo isso me deixou preocupada no começo, mas depois passei a não me incomodar nem um pouco com isso (isso foi exatamente o pior), sabe?

Fosse de qualquer outra pessoa, Alex, eu teria ouvido essas coisas sem dar nenhuma importância, porque é o que *Todo Mundo* faz, entende? Mas nunca vou esquecer que você, que amei como a mim mesma ou até mais, me viu como uma Nahui Olín [os estudantes consideravam a pintora, modelo de Rivera, volúvel e sem-vergonha] ou ainda pior do que ela, que é um exemplo de todas essas mulheres. Todas as vezes que você me disse que não queria mais falar comigo foi como se tirasse um peso dos ombros. E você teve o desplante, Alex, de me insultar, dizendo que fiz certas coisas com outra pessoa no dia em que fiz pela primeira vez na vida porque amei você como não amo ninguém mais.

E eu sou uma mentirosa porque ninguém acredita em mim, nem você, e assim, aos poucos e sem sentir, entre todos vocês eu estou ficando louca. Bom, Alex, eu gostaria de te dizer tudo, tudo, porque acredito em você, mas tenho o infortúnio de você não acreditar em mim.

Na terça provavelmente vou ao México se você quiser me ver, estarei na porta do Ministério da Educação às 11. Vou te esperar por uma hora.

Sua Frieda

Ao longo de toda a sua vida Frida usaria sua inteligência, seu charme

magnético e sua dor para afirmar e fortalecer seu domínio sobre as pessoas que ela amava, e nas cartas manchadas de lágrimas que ela escreveu durante os longos meses de sua briga com Alejandro, tentou reconquistar seu *novio*. “Por nada nesta vida consigo parar de falar com você”, ela escreveu em 27 de dezembro de 1925. “Não serei mais sua *novia*, mas sempre falarei com você mesmo se você não responder... porque te amo mais do que nunca, agora que você está me deixando.” Em 19 de fevereiro de 1926, ela escreveu que estava “preparada pra fazer qualquer sacrifício pra fazer o bem pra você, já que assim compensarei um pouco as coisas ruins que te fiz... em vez de tudo que eu não pude ou não soube te dar, serei sua, o dia que você quiser, pra que isso pelo menos sirva como uma prova pra me redimir”.

Frida tentou persuadi-lo de que estava emendando o caráter. Ela “reconstruiria” a própria vida para voltar a ser a menina que havia se apaixonado por ele três anos antes. Às vezes ela se irritava e ficava furiosa. “Na quarta você me disse que era hora de terminar tudo e que eu devia seguir meu caminho”, ela escreveu em 13 de março.

Você acha que isso não me magoa nem um pouco, porque muitas circunstâncias fazem você acreditar que eu não tenho um pinga de vergonha na cara, e que pra começo de conversa eu não valho nada e não tenho mais nada a perder, mas me parece que eu já te disse que mesmo se pra você eu não valho nada, pra mim mesma eu valho mais do que muitas outras meninas, coisa que você vai interpretar como a pretensão de ser uma menina excepcional (título que você já me deu uma vez) (mas não entendo por quê) e por essa razão ainda me sinto ofendida por aquilo que você, cheio de sinceridade e boas intenções, me diz.

Poucos dias depois, em 17 de março, ela implorou:

Esperei você até 6 ½ no Convento e teria esperado a vida inteira, mas tinha de chegar em casa na hora... Porque você tem sido tão bom pra mim, já que é o único que me amou direito, imploro do fundo da minha alma que você nunca me deixe, lembre-se de que não posso dizer que conto com os meus pais, porque você sabe perfeitamente qual é a minha situação, então o único que pode cuidar de mim é você, e você está me abandonando porque imaginou o pior, só de pensar nisso me dói — você diz que não quer mais ser meu *novio*. [...] Então o que você quer fazer comigo, aonde você quer que eu vá (é uma pena que aquilo que imaginei em menina, que você me carregasse no

bolso, não possa se tornar verdade) embora você não diga você sabe que não importa quantas coisas estúpidas eu tenha feito... ainda vai demorar muito até que a gente consiga esquecer e ser bons *novios*, bom marido e mulher, não me diga “não” pelo amor de Deus. [...] Esperarei você todo dia às 6 na Churubusco, talvez alguma hora você tenha pena e entenda, como entende a si mesmo, sua Frieda.

Em 12 de abril ela prometeu: “Se algum dia nos casarmos, você vai ver que vou ser cheia de ‘coisas boas’, feita quase que sob encomenda pra você”.

O primeiro *Autorretrato* de Frida — de fato, sua primeira pintura séria (ilustração i) — foi um presente para Alejandro. Ela iniciou a tela em algum momento no final do verão de 1926, quando adoeceu de novo e mais uma vez ficou confinada em sua casa de Coyoacán. Por volta de 28 de setembro, o retrato estava quase terminado; como muitos outros de seus autorretratos, era um símbolo por meio do qual Frida esperava ligar ou vincular seu amado a ela. “Daqui a alguns dias o retrato estará na sua casa”, ela escreveu. “Perdoe-me por mandá-lo sem moldura. Imploro que o ponha em um lugar baixo, onde possa vê-lo como se estivesse olhando pra mim.”

Assim, o primeiro *Autorretrato* era uma espécie de súplica visual, uma oferta amorosa, produto de um período em que Frida sentia que tinha perdido a pessoa que ela mais amava. É uma obra sombria e melancólica, em que ela conseguiu pintar uma imagem de si mesma a um só tempo bonita, frágil e vibrante. Ela estende a mão direita, como se pedindo para que alguém a segurasse; é de imaginar que ninguém, nem mesmo o desafeiçoado Alejandro, podia resistir ao impulso de tê-la nas mãos. Frida está usando um romântico vestido de veludo cor de vinho, com gola e punhos que parecem ser de brocado dourado. Evitando o estilo “melindrosa”, ela acentua sua feminilidade: dramaticamente, um profundo decote chama a atenção para a pele pálida, o longo pescoço e os seios com mamilos salientes. A maneira afetuosa como ela retrata os seios parece sugerir vulnerabilidade, sem de fato admiti-la. Por contraste, sua expressão facial permanece tranquila e reservada. E, em vez de preencher toda a extensão da tela com o busto, Frida deixou um espaço em ambos os lados da figura. Assim, como em *Moça com cravo*, de Hans Memling, são enfatizadas as qualidades delicadas e espirituais da retratada, e a figura feminina esbelta e alongada parece ainda mais sozinha em contraste com o oceano sombrio e o céu.

Talvez o presente tenha de fato amolecido o coração de Alejandro, já que,

não muito tempo depois de aceitar o retrato, ele se reconciliou com Frida. Em cartas subsequentes, escritas enquanto o namorado estava na Europa, ela revelou que se identificava intensamente com seu primeiro *Autorretrato*, que ela chamava de “seu Botticeli” [sic]. “Alex”, ela escreveu em 29 de março de 1927, “Seu ‘Botticeli’ também ficou muito triste, mas eu disse a ela que até você voltar ela devia ‘dormir um sono profundo’, apesar disso ela se lembra sempre de você.” Em 6 de abril: “Por falar em pintores, seu ‘Botticeli’ vai bem, mas no fundo dá pra ver certa tristeza que ela naturalmente não consegue disfarçar, no triângulo... que você sabe que fica no jardim... as plantas cresceram, com certeza deve ser por causa da primavera, mas elas não vão dar flor enquanto você não chegar — e muitas outras coisas estão à sua espera”. E em 15 de julho, quando a expectativa de Frida era que ele logo estivesse em casa: “Você não pode imaginar como é maravilhoso te esperar, serenamente, como no retrato”.

O retrato era como um eu alternativo, que compartilhava e refletia os sentimentos da artista, afim, em certo sentido, à menina de quem Frida ficou amiga nos sonhos de infância. Atrás da pintura, ela escreveu: “Frieda Kahlo aos dezessete anos de idade em setembro de 1926. Coyoacán” (na verdade ela estava com dezenove anos). Alguns centímetros abaixo, quase que em atitude de provocação à atmosfera tenebrosa da tela, ela escreveu, em alemão: *Heute ist Immer Noch* — Hoje ainda continua.

Capítulo 5

A coluna partida

De 1925 em diante, a vida de Frida foi uma exaustiva batalha contra a lenta decadência. Ela padecia de uma contínua sensação de fadiga, e sentia dores quase constantes na coluna e na perna direita. Havia períodos em que Frida se sentia mais ou menos bem e em que sua coxeadura era quase imperceptível, mas gradualmente sua ossatura foi se desintegrando. Uma amiga de longa data, Olga Campos, que guardou os registros médicos de Frida da infância até 1951, diz que a pintora foi submetida a pelo menos 32 cirurgias[125], em sua maioria na coluna e no pé direito, até sucumbir, 29 anos depois do acidente. “Ela viveu morrendo”[126], afirmou o escritor Andrés Henestrosa, outro amigo íntimo de muitos anos.

A primeira recaída, evidente nas cartas de Frida a Alejandro em setembro de 1926, ocorreu cerca de um ano após o acidente. Um cirurgião ortopedista descobriu que três vértebras estavam fora do lugar; ela teve de usar vários coletes de gesso que a deixavam imobilizada por meses a fio, além de um aparato especial no pé direito. Ao que tudo indica, na época do acidente os médicos do Hospital da Cruz Vermelha[127] foram negligentes e não verificaram as condições da coluna de Frida antes de mandar a paciente para casa. Frida disse: “Ninguém me deu atenção[128]; além disso, não tiraram raios x”. Suas cartas revelam que certos procedimentos médicos necessários não foram realizados porque a família não tinha como pagar. Depois, quando a família podia pagar, os tratamentos eram ineficazes. “O segundo colete de gesso[129] que puseram em mim não funciona mais”, ela escreveu a Alejandro durante sua recaída, “e com isso jogaram quase cem pesos na rua, já que deram o dinheiro a dois ladrões, que é o que a maioria dos médicos é.”

Para curar o corpo após a pólio, Frida se obrigou a se mexer e a tornar-se uma atleta. Para salvar o que podia após o acidente, ela teve de aprender a

ficar quieta e imóvel. Quase que por acaso, então, ela se voltou para a ocupação que mudaria sua vida. “Por eu ser jovem”^[130], ela disse, “o infortúnio não assumiu o caráter de tragédia: eu sentia que tinha energias suficientes para fazer qualquer coisa em vez de estudar para virar médica. E, sem prestar muita atenção, comecei a pintar.”

Embora tivesse talento, até seu aprendizado com Fernández não há evidências de que a estudante Frida tivesse ambições artísticas. Ela fez os cursos de arte obrigatórios e altamente acadêmicos oferecidos na Preparatória — um de desenho e outro de modelagem em argila (ministrado por Fidencio L. Naba, que estudara em Paris e ganhara o Prix de Roma). Além disso, por um breve período, ela cogitou^[131] da ideia de ganhar a vida fazendo desenhos científicos para livros de medicina e, depois de observar ao microscópio lâminas com material biológico, praticava desenhos desse tipo em casa. No mais, seus colegas de escola recordam-se apenas de que ela era “interessada em arte” e gostava de observar os muralistas trabalhando, tinha um “espírito artístico” e nunca parava de desenhar em seus livros e cadernos escolares. “A paixão dela”, no dizer de Manuel González Ramírez, “era fazer as linhas se cruzarem^[132] entre si e, depois de dois ou três arcos sinuosos, se encontrarem de novo.”

Toda vez que Frida contava a história de sua iniciação à pintura — e uma de suas marcas características era encontrar diversas maneiras de fazê-lo —, ela era cuidadosa no sentido de não promover o mito típico do artista que já nasce com um lápis na mão, bem como para não sugerir que um “gênio inato” a havia atraído de maneira irresistível para a arte desde os três anos de idade. Em 1938, quando Julien Levy estava cuidando dos preparativos para a primeira exposição de Frida em Nova York, ela lhe escreveu (em inglês):

Eu nunca pensei em pintura até 1926^[133], quando fiquei de cama por causa de um acidente automobilístico. Eu estava morrendo de tédio na cama, com um colete de gesso (tive uma fratura na coluna e em diversas outras partes do corpo), então decidi fazer alguma coisa. Roubei do meu pai algumas tintas a óleo, e a minha mãe encomendou pra mim um cavalete especial porque eu não conseguia ficar sentada, e comecei a pintar.

Para o amigo e historiador da arte Antonio Rodríguez, Frida embelezou a história:

Por muitos anos meu pai guardou num canto^[134] de seu pequeno estúdio fotográfico

uma caixa com tintas a óleo e pincéis num velho pote de vidro e uma paleta. Puramente por prazer ele saía pra pintar, no rio em Coyoacán, paisagens e figuras, e às vezes copiava cromos. Desde menina, como diz a expressão popular, eu estava de olho naquela caixa. Não sei explicar o porquê. Depois de tanto tempo acamada, me aproveitei da situação e pedi a caixa ao meu pai. Como um menino cujo brinquedo é tomado e dado a um irmão doente, ele me “emprestou” a caixa. Minha mãe pediu a um carpinteiro que construísse um cavalete, se é que dá pra chamar de cavalete o aparato especial que podia ser acoplado à minha cama, porque o colete de gesso me impedia de me sentar. E foi assim que comecei a pintar.

Os primeiros temas de Frida[135] eram aqueles que convinhavam a uma inválida: ela pintou retratos dos amigos (dois dos Cachuchas e duas meninas de Coyoacán), dos familiares (a irmã Adriana) e de si mesma. Três dessas pinturas iniciais são conhecidas somente por fotografias, e uma, o retrato (feito em 1927) do Cachucha Jesús Ríos y Valles, era, na opinião de Frida, tão ruim que ela o destruiu. Embora ambiciosas e promissoras, essas pinturas fornecem apenas vagos indícios do desenvolvimento intrincado e pessoal ainda por vir. Todas elas são caracterizadas por tons sombrios e melancólicos, por um desenho rígido e bastante amadorístico, e por um manejo do espaço tão desajeitado que não corresponde a nenhuma lógica perceptiva. Embora o retrato de Adriana — que Frida chamava de “la Boticelinda Adriana” (figura 12) — e os de Ruth e Alicia Galant tenham certa elegância afetada, a pintura de Miguel N. Lira, em que ele aparece rodeado de objetos que devem simbolizar suas pretensões como literato e poeta, lembra, como ela própria definiu, “uma figura de papelão”[136]. Mas há toques sofisticados que provam que Frida, como rezava a lenda, passava horas e horas debruçada sobre livros de história da arte. A principal influência é claramente da pintura renascentista italiana, em especial a de Botticelli. Em carta a Alejandro, ela menciona sua admiração pelo retrato *Eleonora di Toledo*, do maneirista italiano Bronzino, e no gesto aristocrático e delicado do *Autorretrato* de Frida pode-se ver algo da graça pungente das mãos da duquesa. Há também traços da elegância linear dos pré-rafaelitas ingleses, e das sensuais figuras alongadas de Modigliani. Motivos altamente estilizados, como árvores delgadas e nuvens em formato de conchas[137] sugerem fontes como iluminuras medievais e ilustrações *art nouveau*; os padrões em espiral que transformam o mar no primeiro *Autorretrato* lembram

xilogravuras e biombos japoneses.

Contudo, de todas as primeiras pinturas apenas o primeiro *Autorretrato* dá pistas da natureza intensamente pessoal da obra futura de Frida, talvez porque, como muitos dos autorretratos posteriores, seja um símbolo de amor, um tipo de talismã mágico, crucial para o bem-estar da artista.

Quem lê as cartas de Frida para Alejandro, no período de sua recaída entre 1926 e 1927, se surpreende e se comove, página após página, com a intensidade de seu apetite de vida — seu desejo não de simplesmente suportar, mas de desfrutar. Também impressiona sua solidão queixosa e a onipresença da dor, e o modo como ela usa esses elementos para agarrar-se ao amante. “Como eu gostaria de explicar meu sofrimento[138], minuto a minuto”, ela escreveu, sabendo, como definiu um amigo, que “a piedade é mais forte do que o amor”[139].

10 de janeiro de 1927

Alex: eu quero que você venha, você não sabe como precisei de você estes dias e como a cada dia te amo mais.

Ainda estou doente, e você sabe como isso é entediante, eu não sei mais o que fazer já que estou assim faz mais de um ano e já estou de saco cheio de tanta doença, pareço uma velha, não sei como vai ser quando eu tiver trinta anos, você vai ter de me carregar o dia inteiro embrulhada em algodão. [...]

Escute me conte como foi em Oaxaca, e que tipo de coisas sensacionais você viu, porque preciso que me contem alguma coisa nova, porque nasci pra ser um vaso de flores e nunca saio da sala de jantar. [...] Eu estou muito entediada!!!!!! [aqui ela desenha um rosto choroso] [...] Eu sonho toda noite com o meu quarto e por mais que eu fique zanzando por ele na minha cabeça, não sei como apagar essa imagem da minha mente (além disso, todo dia ele fica mais parecido com um bazar). Bom!! O que podemos fazer, ter esperança, ter esperança. [...] A única que se lembrou de mim foi a Carmen James [Jaime], e ela só uma vez me escreveu uma carta, e só isso — mais ninguém, ninguém mais — eu que tantas vezes sonhei em ser navegadora e viajante! Patiño vai me responder que é uma ironia da vida — ha ha ha ha! (não ria) Mas só faz dezessete anos [na verdade, dezenove] que estou empacada na minha cidade — Com certeza mais tarde poderei dizer — vou sair em viagem — eu não tenho tempo pra falar com você. [...] [aqui ela desenha um traço com sete notas musicais] Bom no fim das

contas conhecer a China, a Itália e outros países é secundário, a primeira coisa é, quando você vem?... Espero que seja bem loguinho, não que eu vá te oferecer nada de novo mas que a mesma Frieda de sempre possa te beijar —

Escute veja aí se entre seus conhecidos tem alguém que saiba uma boa receita para descolorir os cabelos — (não esqueça).

E não esqueça de que com você aí em Oaxaca está a sua

Frieda

Alejandro foi para a Europa em março. Seu plano era passar quatro meses no Velho Continente, viajando e estudando alemão; já correu a hipótese de que sua família o despachou para o exterior “de modo a esfriar seu relacionamento com Frida”[\[140\]](#). Talvez o próprio Alejandro quisesse se libertar do controle cada vez mais possessivo e carente de Frida. Embora se sentisse profundamente ligado a sua *novia* e continuasse gostando carinhosamente dela pelo resto da vida, a promiscuidade inicial de Kahlo e o horror da presença constante de sua doença podem ter feito com que o rapaz decidisse se afastar.

Sabendo quanto uma despedida seria dolorosa para ambos, Alejandro partiu do México sem dizer adeus. Em vez disso, escreveu avisando que precisava estar por perto quando sua tia fosse submetida a uma cirurgia na Alemanha (recentemente ele se lembrou de que havia inventado para Frida a história da “operação”, de modo a usar como justificativa da sua viagem). Ele disse que estaria de volta em julho, mas julho veio e passou, e Frida continuou enviando cartas para o exterior até que ele por fim retornou, em novembro.

Domingo, 27 de março de 1927

Meu Alex: Você não pode imaginar com que prazer te esperei no sábado, porque eu tinha certeza de que você viria, e que na sexta você tinha tido que fazer alguma coisa... às quatro da tarde recebi sua carta de Veracruz... imagine a minha tristeza, eu não sei como te explicar. Não quero te atormentar, e quero ser forte, acima de tudo eu tenho muita fé em você. Mas não consigo me consolar e agora estou com medo de que assim como você não me contou quando estava saindo em viagem, está me enganando quando me diz que só vai ficar longe por quatro meses. [...] Eu não consigo esquecer você um minuto sequer, você está em todo lugar, em todas as minhas coisas, acima de tudo no meu quarto, e nos meus livros e quadros. Só hoje ao meio-dia recebi a sua primeira

carta. Quem sabe quando você vai receber a minha, mas vou escrever duas vezes por semana, e você vai me dizer se elas chegam até você ou pra que endereço posso mandá-las. [...]

Agora, desde que você se foi eu não faço nada, nem leio... porque quando você estava comigo, tudo que eu fazia era pra você, era pra você saber, mas agora não quero fazer nada, mas eu sei que não devo ser assim, ao contrário, eu vou estudar o máximo que puder assim que me sentir melhor eu vou pintar e fazer muitas coisas pra que quando você voltar eu já tenha feito algum progresso, tudo depende de quanto tempo vou continuar doente, ainda faltam 18 dias para eu completar um mês de cama e quem sabe quanto tempo ainda terei de ficar nesta caixa, então por enquanto eu não faço nada, só choro e mal consigo dormir porque de noite quando fico sozinha e quando posso pensar em você com mais liberdade eu saio viajando com você. [...]

Escute Alex, certamente você vai estar em Berlim no dia 24 de abril, e nesse dia vai fazer exatamente um mês que você partiu do México, espero que não seja uma sexta-feira e que você tenha um dia mais ou menos feliz. Que coisa horrível ficar assim tão longe de você, fico pensando que um nevoeiro te carrega cada vez mais pra longe de mim, sinto uma vontade de correr e correr até alcançar você, mas todas essas coisas que eu sinto e penso etc. eu resolvo como todas as outras mulheres, chorando e chorando, o que posso fazer, nada. “Estou cheia de *lagrimilla*.” Bom, Alex, na quarta quando eu te escrever de novo, eu vou dizer praticamente as mesmas coisas desta carta, um pouco mais tristes e ao mesmo tempo menos tristes, porque três dias terão se passado e serão três dias menos — e assim aos poucos de sofrimento em sofrimento vai ficando mais perto o dia em que verei você de novo — e assim, sim, você nunca mais vai ter de ir pra Berlim de novo.



Sexta-Feira Santa, 22 de abril de 1927

Meu Alex: a Alicia me escreveu, mas, desde 28 de março, nem ela nem ninguém tem notícias suas. [...] Não existe nada comparável ao desespero de ficar um mês sem saber nada de você.

Continuo doente e estou ficando ainda mais magra; e o médico ainda é da opinião de que devo usar o colete de gesso por três ou quatro meses, já que aquele com sulcos, embora incomode um pouco menos do que este colete, dá resultados piores já que é uma coisa pra usar durante meses, o paciente fica preso a ele, e é mais difícil curar as feridas do que a doença; com o colete vou sofrer horrivelmente, já que precisa ser irremovível e

pra me colocarem vão ter de me pendurar de cabeça pra baixo e esperar até secar, porque senão seria completamente inútil e me pendurando vão deixar a minha espinha o mais reta possível, mas isso não é nem a metade, você pode imaginar o quanto vou sofrer. [...] O *velho* médico diz que o colete dá resultados muito bons quando é colocado direito, mas isso ainda vamos ter de ver, e se não der, que o diabo me carregue. Eles vão me colocar o colete no Hospital Francês. [...] A única vantagem dessa coisa nojenta é que posso andar. Acontece que a vantagem é contraproducente — além disso eu é que não vou sair na rua usando esse troço senão com certeza vão me levar pro hospício. No caso remoto de o colete não dar resultados vão ter de me operar, e a operação vai consistir — de acordo com esse médico — em remover um pedaço de osso de um joelho e colocá-lo no meu *espinazo* [a palavra que Frida usava para se referir à coluna vertebral], mas antes que isso aconteça eu certamente já terei me eliminado do planeta... Tudo se resume a isso, não tenho nenhuma novidade pra te contar; estou muito entediada com A de Ai, Ai, Ai! Minha única esperança é ver você. [...]

Me escreva

“

“

“

e acima de tudo me ame

“

“

“

“

“



Sábado, 4 de junho de 1927

Alex, *mi vida*: Esta tarde recebi sua carta. [...] Não tenho esperança de que você esteja aqui em julho, você está encantado — apaixonado pela Catedral de Colônia, e por tantas coisas que tem visto! Eu por outro lado estou contando os dias até o inesperado dia do seu retorno. [...] Fico triste de pensar que você ainda vai me encontrar doente, pois na segunda vão trocar o aparato pela terceira vez, agora pra que fique fixo em mim, e por isso ficarei dois ou três meses sem poder andar, até minha coluna se fundir perfeitamente, não sei se depois disso ainda vai ser necessária a operação, em todo caso já estou entediada e muitas vezes acho que era preferível que a *tía de las muchachas*

[por “tia das meninas” Frida quer dizer “a morte”] me levasse logo de uma vez, não acha? Nunca conseguirei fazer nada com essa maldita doença, e se isso é verdade aos dezoito [dezenove] anos de idade, não sei como vai ser depois, a cada dia que passa fico mais magra e quando você vier vai ver como minha aparência fica horrível com esse aparato enorme e imprestável. [Aqui ela desenha a si mesma usando um colete de gesso que cobre seu torso e os ombros.] Depois eu vou ficar mil vezes pior, já que imagine só depois de passar um mês deitada (eu estava assim quando você me deixou), outros dois com dois diferentes aparatos, e agora mais dois deitada, enfiada numa bainha de gesso, depois mais 6 meses com um pequeno aparato de novo para conseguir andar, e com a magnífica esperança de que vão me operar e que eu posso morrer na operação. [...] feito um urso. [Aqui ela desenha um urso caminhando em uma trilha rumo ao horizonte — talvez ela esteja fazendo referência à própria morte.] Não é o bastante pra deixar uma pessoa desesperada? Provavelmente você vai me dizer que sou pessimista e *lagrimilla* demais, em especial agora que você está completamente otimista depois de ter visto o Elba? o Rifu, muitos Lucas Cranachs e Dürers e acima de tudo Bronzino e as catedrais, assim eu seria inteiramente otimista e sempre *niña*.

Mas se você melhor a cada dia.

Não me esqueça —

sua



22 de julho, Dia de Santa Maria Madalena

Meu Alex: [...] Apesar de tanto sofrimento acho que estou melhorando, não podia ser verdade, *mas eu quero acreditar*, em todo caso é melhor, não acha? Esses quatro meses têm sido de dores contínuas, dia após dia, agora me sinto quase envergonhada de não ter tido fé, mas é que ninguém pode imaginar como eu sofri. Sua pobre *novia*! Você teria me carregado, como eu te disse, quando eu era pequena, num dos bolsos, como a pepita de ouro no poema de [López] Velarde — mas agora eu estou tão grande! Cresci tanto desde então!

Ouçá meu Alex; que maravilhoso deve ser o Louvre, quantas coisas vou aprender quando você voltar.

Tive de procurar Nice no livro de geografia porque não conseguia me lembrar de onde ficava (sempre fui um pouco “*brutilla* [ignorante] às vezes”, mas agora nunca mais vou esquecer — pode acreditar.

Alex: vou confessar uma coisa: há momentos em que penso que você está me

esquecendo, mas isso não é verdade, é? Você não se apaixonaria pela Gioconda [*Mona Lisa*]. [...]

“Novidades da minha casa”

- A Maty agora vem a esta mansão. A paz foi selada (todas as senhoras católicas [Veladora, vovó, Pianista etc.] darão cabo de seus dias por esta anticatólica fortuita).
- O estúdio do meu pai não fica mais na “Perla”, mas na [rua] Uruguay, 51.

“Fora da minha casa”

- A Chelo Navarro teve uma menininha.
- Jack Dempsey derrotou Jack Sharkey em Nova York. Grande sensação!
- A revolução no México* reelecionistas
antirreelecionistas[141]

“No meu coração”

- Só você —

sua
=====
Frieda

* Candidatos interessantes: José Vasconcelos (?)

Luis Cabrera

23 de julho

Meu Alex: acabei de receber sua carta. [...] Você me diz que mais tarde vai embarcar para Nápoles, e é quase certo que vai também pra Suíça, e quero te pedir um favor, diga pra sua tia [Alejandro viajou parte do tempo na companhia de uma das tias] que peça pra você voltar pra casa, e que em hipótese nenhuma você queira ficar aí depois de agosto... você não pode imaginar como é pra mim ficar cada dia, cada minuto sem você. [...]

A Cristina ainda está muito bonita, mas se comporta de um jeito completamente imprestável comigo e com a minha mãe.

Pintei um retrato do Lira porque ele me pediu, mas saiu tão ruim que nem sei se ele vai poder me dizer que gostou — totalmente horrível — não te mandei a fotografia porque meu pai ainda não arrumou todas as placas por causa da mudança [de estúdio], mas nem vale a pena, ele [o retrato] tem um plano de fundo excessivamente refinado e o Lira parece uma figura de papelão, apenas um detalhe me parece bom (um anjo no plano

de fundo). Você logo vai ver, meu pai também tirou [uma foto do] outro da Adriana, da Alicia [Galant], com o véu (muito ruim), e um que supostamente é a Ruth Quintanilla e de que o Salas gostou. Assim que o meu pai fizer mais cópias eu te mando. Só pedi uma de cada mas o Lira as pegou e diz que vai publicar em uma revista que vai sair em agosto (já te falei sobre isso, não foi?). Vai se chamar “Panorama”[\[142\]](#). Na primeira edição, entre outras, Diego, Montenegro (como poeta) e quem sabe quantos mais colaboraram, mas não acho que vai ser muito boa.

Eu destruí o retrato do Ríos [Jesús Ríos y Valles] porque você não pode imaginar como ele me causou aversão, el Flaquer [apelido que Frida dera a um amigo de Coyoacán, Octavio Bustamante] queria o fundo (a mulher e as árvores) e o retrato terminou seus dias como Joana d’Arc.

Amanhã é dia de Santa Cristina, padroeira da minha irmã, e os meninos virão, e os filhos do sr. Cabrera, eles não se parecem com ele (são muito feios), e mal sabem falar espanhol pois passaram doze anos nos EUA, e só vêm ao México nas férias, os Galant também virão, la Pinocha [apelido de Frida para sua amiga íntima Esperanza Ordóñez] etc., só a Chelo Navarro não vem porque ainda está de cama por causa do bebê, dizem que é muito bonitinho.

Isso é tudo que está acontecendo na minha casa, mas nada disso me interessa.

Amanhã vai fazer um mês e meio que estou engessada, e quatro meses desde que vi você pela última vez, eu gostaria que... [logo] a vida começasse e eu pudesse te beijar. Será que isso vai acontecer? De verdade?

Sua irmã

Frieda

Coyoacán, 2 de agosto de 1927

Alex: agosto começou — E eu poderia dizer que a vida começou também, se tivesse certeza de que no fim do mês você retornaria. Mas ontem o Bustamante me disse que você provavelmente vai pra Rússia, e que com isso vai ficar longe ainda mais tempo. [...] Ontem foi dia de Santa Esperanza e deram uma festa na minha casa porque eles não têm piano, os meninos vieram (Salas, Mike [Lira], Flaquer), minha irmã Matilde, e outros *mancebos y mancebas* [moças e rapazes]. Eles me levaram pra sala de estar no meu carrinho e fiquei vendo o pessoal cantar e dançar, os *muchachos* estavam muito felizes (acho), e o Lira escreveu um poema pra la Pinocha e na sala de jantar os três meninos conversaram, Miguel recitou Heliodoro Valle — Tsiu Pa’ — López Velarde e vários outros. Acho que os três gostam bastante da la Pinocha (esteticamente) e eles

ficaram bons amigos.

Eu como sempre estava *lagrimilla*. Embora agora todo dia de manhã eles me levem pra tomar sol (4 horas), não percebo que estou bem melhor, pois as dores são sempre iguais e estou muito magra, mas apesar disso, como eu disse na outra carta, quero ter fé. Se este mês houver dinheiro suficiente, vou tirar outro raio x e ter mais certeza, mas se não, em todo caso vou ficar de pé no dia 9 ou 10 de setembro e então vou saber se esse aparato me fez ficar melhor ou se a operação ainda é necessária (é o que receio). Mas ainda tenho de esperar um tempão pra ver se o repouso absoluto desses três meses (quase posso dizer martírio) vai ou não dar resultados.

Pelo que você me conta, o Mediterrâneo é maravilhosamente azul. Será que um dia vou conhecê-lo? Acho que não, porque tenho muito azar, e meu maior desejo era viajar — a única coisa que vai me restar é a melancolia dos que leram livros de viagem.

No momento não estou lendo nada — não quero — não estudo alemão nem faço outra coisa a não ser pensar em você. Me julgo cheia de sabedoria.

E nos jornais, além da seção de “Chegadas e partidas de navios a vapor”, só leio o editorial e o que está acontecendo na Europa.

Aqui ninguém sabe nada ainda sobre a revolução. Agora quem parece estar mais forte é Obregón, mas ninguém sabe de nada.

Tirando isso, nada de interessante. Alex você aprendeu bastante francês? Mesmo que não seja necessário recomendar isso a você — ataque o idioma o máximo que puder, tá?

Que museus você visitou?

Como são as meninas nas cidades que você visitou? e os meninos? Nos balneários, não fique flertando muito com as meninas — as primorosas como Botticellis e com boas pernas só no México são chamadas de “Medeias” e “Meches” [chamas] e você pode dizer pra elas: *Sorita*, quer ser minha *novia*? Mas não na França, nem na Itália e definitivamente não na Rússia, onde há um monte de *peladas comunistas*. [...] Você não sabe o prazer com que eu daria a minha vida inteira só pra beijar você.

Acho que agora que sofri tanto é justo que eu mereça isso, não acha?

Vai ser como você diz no mês de agosto? Sim.

Sua Frieda
(*adoro você*)

15 de outubro de 1927

Meu Alex: a penúltima carta! Tudo que eu podia te dizer, você sabe.

Todo inverno fomos felizes, nunca como agora. Temos a vida à nossa frente — à

minha frente — é impossível te dizer o que isso significa.

É provável que eu esteja doente [quando você voltar], mas não sei mais, em Coyoacán as noites são estonteantemente bonitas como eram em 1923 e o mar, símbolo no meu retrato, sintetiza a minha vida.

Você não me esqueceu?

Seria quase injusto — não acha?

Sua Frieda

Quando Alejandro voltou, em novembro, ele não tinha esquecido Frida. Como poderia? Mesmo que o propósito da viagem tenha sido separar os *novios*, o crescendo de dor e saudade nas cartas de Frida tinha mantido a moça em sua mente. Mas o relacionamento dos dois tinha perdido a força, e eles gradualmente se afastaram, Alejandro enredado nas atividades da universidade, ela cada vez mais envolvida com a arte.

No México, quase todo mundo fala do acidente de Frida como predestinação: ela não morreu porque era seu destino sobreviver, e viver um calvário de dor. A própria Frida acabaria compartilhando a opinião de que o sofrimento — e a morte — é inevitável; já que cada um de nós carrega o fardo do próprio destino, devemos tentar torná-lo mais leve.

Mais tarde, ela vestiria esqueletos de papelão com as próprias roupas e encomendaria uma caveira de açúcar com seu nome escrito na testa. Ela zombava da morte como um católico ri do catolicismo ou um judeu faz piadas sobre o judaísmo — porque a morte era sua companheira, sua parente. De maneira coquete, ela desafiava sua oponente: “Eu provoço e rio da morte”^[143], ela gostava de dizer, “pra que ela não leve a melhor”.

Embora pintasse a morte — a sua própria morte, metaforicamente; a dos outros, literalmente —, Frida nunca conseguiu pintar seu acidente. Anos depois, ela disse que até tinha tido a intenção^[144] mas não conseguira porque o acidente era “complicado” e “importante” demais para ser reduzido a uma única imagem compreensível. Existe apenas um esboço sem data, na coleção do genro de Diego Rivera (figura 10). O desenho brusco e cru sugere que o tema causava tamanha perturbação que Frida não conseguia controlar seu traço. Tempo e espaço desmoronam em uma visão de pesadelo: dois veículos colidem: vítimas feridas estão espalhadas pelo chão. A casa de Coyoacán está lá, e Frida aparece duas vezes — deitada numa maca enrolada

em bandagens e gesso, e simplesmente como uma enorme cabeça infantil, com o olhar fixo, talvez se lembrando do *balero* perdido.

Mas se Frida não pintou seu acidente, no fim das contas o acidente e seus desdobramentos é que foram responsáveis por levá-la, já como pintora madura, a mapear e traçar seu estado mental — a registrar suas descobertas — em termos de coisas feitas ao seu corpo: seu rosto é sempre uma máscara, seu corpo está sempre nu e ferido, como seus sentimentos. Assim como nas cartas onde Frida dizia a Alejandro que queria que ele soubesse como era seu sofrimento, detalhe por detalhe, “minuto a minuto”, em suas pinturas a intenção de Frida era dar a conhecer sentimentos dolorosos. Ela revirou seu corpo, colocando o coração na frente do seio e mostrando sua coluna partida como se sua imaginação tivesse o poder de uma visão de raios x ou o gume do bisturi de um cirurgião: se a fantasia de Frida não viajava para muito longe dos confins de si mesma, ela a sondava profundamente. A menina cuja ambição era estudar medicina voltou-se para a pintura como uma forma de cirurgia psicológica.

“Eu pinto a mim mesma[145] porque estou quase sempre sozinha”, Frida disse, “porque sou o assunto que conheço melhor.” O confinamento da invalidez fez com que Frida se visse como um mundo particular, de maneira muito semelhante ao modo como crianças acamadas enxergam montanhas e vales no formato de seus próprios braços e pernas. Mesmo quando pintava flores ou frutas, era com a visão filtrada pelas lentes de si mesma. “Eu me pareço com tanta gente[146] e tantas coisas”, Frida disse, e em suas telas muitas coisas se parecem com ela. “Desde aquela época [do acidente]”[147], ela explicou,

a minha obsessão era começar de novo, pintando coisas simplesmente como eu as via com meus próprios olhos e nada mais... Assim, quando o acidente mudou meu caminho, muitas coisas me impediram de realizar os desejos que todo mundo considera normais, e pra mim nada pareceu mais normal do que pintar o que não havia sido realizado.

A pintura foi uma parte da batalha de Frida Kahlo pela vida. Foi também uma parte significativa de sua autoinvenção: em sua arte, assim como em sua vida, a autorrepresentação teatral era um meio de controlar seu mundo. À medida que ela se recuperava, sofria recaídas e se recuperava novamente, Frida se reinventava. Ela criou uma *persona* capaz de se deslocar e aprontar

travessuras com a imaginação, e não com as pernas. “Frida é a única pintora[148] que deu à luz a si mesma”, diz uma amiga íntima de Frida, a fotógrafa Lola Alvarez Bravo. Em certo sentido, explica Alvarez Bravo, Frida de fato morreu no acidente. “A batalha das duas Fridas esteve sempre presente nela. A luta entre a Frida que morreu e a Frida que ainda estava viva.” Depois do acidente houve um renascimento: “O amor que ela sentia pela natureza se renovou, e a mesma coisa pelos animais, cores e frutas, por qualquer coisa à sua volta que fosse bela e positiva”.

Frida, contudo, via a mudança trazida pelo acidente não como um renascimento, mas como um processo acelerado de envelhecimento. Um ano depois do acidente, ela escreveu a Alejandro:

Por que você estuda tanto?[149] Que segredo você está procurando? A vida logo vai te revelar. Eu já sei tudo, sem precisar ler nem escrever. Não faz muito tempo, coisa de poucos dias atrás, eu era uma criança saracoteando por um mundo repleto de cores, de formas sólidas e tangíveis. Tudo era misterioso e havia algo oculto, e adivinhar o que era não passava de um jogo pra mim. Se você soubesse como é terrível saber tão de repente. Como se um raio elucidasse o planeta. Agora eu vivo num mundo doloroso, transparente feito gelo; mas é como se eu tivesse aprendido tudo de uma vez, em alguns segundos. Minhas amigas, minhas companheiras viraram mulheres lentamente, eu envelheci em poucos instantes e hoje tudo é ameno e lícido. Eu sei que não existe nada oculto, se houvesse eu veria. [...]

O que Frida descreveu é a paisagem arrasada e medonha que reapareceria em muitos de seus autorretratos: uma expressão exterior de desolação interior. Mas ela não compartilhava seu “planeta doloroso” com muitos amigos e era obrigada a esconder da família a intensidade de seu sofrimento: “Ninguém na minha casa acredita[150] que eu esteja mesmo doente, já que não consigo nem dizer isso porque a minha mãe, que é a única que se aflige um pouco, adoece, e dizem que é por minha causa, que sou muito imprudente, de modo que quem sofre sou apenas e somente eu”. A Frida pública era alegre e forte. Ávida por se ver rodeada de gente, ela acentuava as qualidades que já possuía — vivacidade, generosidade, espirituosidade. Gradualmente, Frida tornou-se uma personalidade famosa. A lembrança de Aurora Reyes é que após o acidente e durante sua recaída Frida “estava sempre feliz[151]; tinha um coração imenso. Tinha uma incrível vivacidade,

e embora as pessoas fossem lá para consolá-la, saíam de lá consoladas”.

“Quando íamos visitá-la[152] durante sua doença”, lembra Adelina Zendejas, “ela brincava, dava risadas, comentava as coisas, fazia críticas cáusticas, observações espirituosas, dava opiniões espertas. Se ela chorava, ninguém via.” Ninguém, exceto Alejandro. Depois do acidente, a maior parte das caricaturas que ela desenhava em suas cartas era de autorretratos com cara de choro.

No final das contas, o papel de sofredora heroica tornou-se parte integral de Frida: a máscara tornou-se o rosto. E, uma vez que a dramatização da dor passou a ter uma função cada vez mais fundamental em sua autoimagem, ela exagerava os fatos de seu passado, alegando, por exemplo, que não tinha ficado apenas um, mas três meses no Hospital da Cruz Vermelha[153]. Ela criou um eu que era suficientemente forte para suportar os golpes que a vida lhe reservara; um eu capaz de sobreviver — na verdade, transformar — aquele planeta desolado.

A força e a ênfase no sofrimento permeiam as pinturas de Frida. Quando ela se mostra ferida e chorando, é o equivalente à litania das feridas morais e físicas presente em suas cartas, uma tentativa de chamar a atenção. Contudo, mesmo os autorretratos mais dolorosos nunca são sentimentalistas ou autopiedosos, e sua dignidade e determinação de “suportar as coisas” fica evidente em seu porte majestoso, em suas feições estoicas. É a mistura de franqueza e artifício, integridade e autoinvenção que dá aos autorretratos sua urgência, sua força de aço imediatamente reconhecível.

De todas as pinturas de Frida, aquela que ilustra de maneira mais poderosa essas qualidades é *A coluna partida* (ilustração xxviii), pintada em 1944, logo depois que ela havia sido submetida a uma cirurgia e estava confinada, como estivera em 1927, a um “aparato”. Aqui a impassibilidade resoluta de Frida cria uma tensão insuportável, um sentimento de paralisia. A angústia é intensificada por pregos enfiados em seu corpo nu. Uma fenda que lembra as fissuras provocadas por um terremoto rasga seu torso, cujas duas metades são mantidas unidas por um colete ortopédico de aço, um símbolo do aprisionamento da inválida. O corpo aberto alude à cirurgia e à sensação de Frida de que, sem o colete de aço, ela literalmente se despedaçaria. Dentro do torso vemos uma coluna jônica rachada, no lugar da coluna vertebral deteriorada da própria Frida; portanto, a vida é substituída por uma ruína em frangalhos. A coluna afilada penetra cruelmente na fenda vermelha do corpo

de Frida, dos quadris à cabeça, onde um capitólio com duas volutas escora o queixo. Para alguns observadores a coluna é análoga a um falo; a pintura faz alusão ao elo, na mente de Frida, entre sexo e dor, e lembra o fato de que no acidente a barra de aço lhe atravessou a bacia até a vagina. Numa incoerente anotação em seu diário, lê-se: “Esperar com angústia retida, a coluna partida, o imenso lugar, sem andar, no vasto caminho... movendo minha vida criada de aço”.

As tiras brancas com fivelas de metal do colete acentuam a delicada vulnerabilidade dos seios nus de Frida, seios cuja beleza perfeita faz com que o rasgo que desce do pescoço até a cintura pareça ainda mais medonho. Com os quadris cobertos por um pano[154] que sugere a mortalha de Cristo, Frida exhibe suas chagas como um mártir cristão; como um *são Sebastião* mexicano, ela usa a sexualidade para ilustrar a mensagem de seu sofrimento espiritual.

Mas Frida não é nenhuma santa. Ela avalia sua situação com um secularismo truculento e, em vez de implorar por consolo aos céus, olha para a frente, como se desafiasse a si mesma (no espelho) e sua plateia para encarar sua tribulação sem hesitar, sem se esquivar. Lágrimas salpicam suas bochechas, como é comum em tantas representações da *Madona* no México, mas seu semblante recusa-se a chorar. Suas feições são como uma máscara, como um ídolo indígena.

Para retratar a solidão do sofrimento físico e emocional, Frida se pintou isolada, tendo ao fundo uma planície imensa e árida. As ravinas cortando a paisagem são uma metáfora do seu corpo ferido, como o deserto privado de sua capacidade de gerar vida. Ao longe, uma nesga de mar azul sob um céu sem nuvens. Quando pintou a árvore genealógica de sua família, Frida usou o oceano para representar o fato de que seu avô paterno morava na Europa. Em seu primeiro *Autorretrato*, o mar era, como ela própria definiu, a “síntese da vida”. Na tela *A coluna partida*, o mar parece representar a esperança de outras possibilidades, mas está muito longe, e Frida está tão alquebrada que o oceano está totalmente fora de alcance.

Capítulo 6

Diego: o príncipe sapo

Poucos meses depois do retorno de Alejandro da Europa, no final de 1927, Frida já tinha se recuperado suficientemente para levar uma vida ativa e quase normal. Embora não tenha retomado os estudos — a perna ainda doía, e de resto ela queria pintar —, Frida tornou a reunir-se com seus antigos colegas da Preparatória. A essa altura, a maioria deles estava estudando nas escolas profissionalizantes da universidade, e as bombas deram lugar a congressos estudantis e manifestações de protesto.

Eram duas as principais causas das lutas dos jovens: a campanha de José Vasconcelos para a presidência em 1928-1929, contra o candidato de Plutarco Calles, Pascual Ortíz Rubio, e a reivindicação de uma universidade autônoma. A primeira era uma causa perdida; a segunda foi vencida em 1929.

Depois de sobreviver a uma tentativa de assassinato e uma rebelião, o ex-presidente Álvaro Obregón candidatou-se novamente à presidência, conseguindo a vitória em janeiro de 1928. Seis meses depois, foi assassinado. Emilio Portes Gil foi nomeado presidente provisório, e novas eleições foram marcadas para o outono de 1929. Vasconcelos, que tinha chegado à conclusão de que o regime de Calles era mais corrupto e tirânico do que a ditadura de Porfirio Díaz, decidiu concorrer contra Ortíz Rubio como candidato do Partido Nacional Antirreelecionista. Vasconcelos sabia que não tinha esperança de ganhar as eleições, mas ele e seus partidários acreditavam que a batalha contra o caudilhismo e pelo renascimento do espírito democrático e mexicanista do início da década de 1920 era um imperativo moral.

A luta em nome da autonomia universitária tinha relação com a disputa eleitoral, pois em parte era também uma revolta contra a opressão governamental. O movimento tivera início essencialmente em 1912, quando

Justo Sierra declarou que a universidade que ele fundara dois anos antes devia ser livre da intervenção governamental. O primeiro reitor da instituição, Joaquín Eguía Lis, foi além: ele afirmou que a universidade devia ser autônoma. Por fim, em 17 de maio de 1929, uma greve nacional de estudantes foi declarada quando o presidente do México fechou a Faculdade de Direito depois que os estudantes rejeitaram uma proposta de modificação do sistema de aplicação de provas. Os estudantes saíram em massa às ruas, marcharam, organizaram comícios de protesto e pintaram símbolos de resistência e cartazes de propaganda. O governo retaliou com a polícia montada, jatos d'água e armas. Alejandro Gómez Arias, eleito presidente da Confederação Nacional de Estudantes em janeiro de 1929, foi o líder incontestável da batalha. “Samurais do meu país”^[155], ele conclamava seus colegas estudantes em inflamados discursos, “não nos deixaremos convencer^[156] pela violência.” Em julho, a lei que instituía a Universidade Nacional Autônoma do México foi assinada, aprovada pelo Congresso e entregue, com pompa e circunstância, a Alejandro.

Outro líder estudantil que canalizava seu apaixonado antimilitarismo e anti-imperialismo em numerosos discursos de campanha contra os partidários de Calles e a favor de Vasconcelos era Germán de Campo. Durante os longos e solitários meses de 1927, quando Alejandro estava longe e Frida se via presa a um colete ortopédico atrás de outro, sua amizade com “Germancito, el Campirano”^[157], como ela o chamava, se aprofundou. Ela adorava aquele jovem bonito e de espírito brincalhão, sua *alegría* e sua veemência. Dândi irrepreensível, ele fazia os discursos mais enérgicos usando uma flor na lapela, um elegante chapéu de feltro e brandindo uma bengala feita de bambu. Pouco depois da vitória na luta pela autonomia universitária, Germán morreu, alvejado por uma bala callista enquanto fazia um discurso pró-Vasconcelos durante uma manifestação no Parque São Fernando.

Foi Germán de Campo quem, em algum momento dos primeiros meses de 1928, introduziu Frida no círculo de amigos do exilado cubano comunista Julio Antonio Mella, que, assim como Alejandro e De Campo, era estudante da Faculdade de Direito. Mella era editor de um jornal estudantil chamado *Tren Blindado* (Trem Blindado) e do *El Liberador*, órgão oficial da Liga Anti-Imperialista das Américas, e contribuía com a publicação comunista *El Machete*. Para Frida, contudo, o mais importante era que Mella era amante da fotógrafa ítalo-americana Tina Modotti, com quem ele estava caminhando no

dia 10 de janeiro de 1929, quando foi assassinado por um pistoleiro contratado pelo governo cubano.

Modotti fora da Califórnia para o México em 1923, como aprendiz e namorada do grande fotógrafo Edward Weston, e ficou no país depois que Weston foi embora; ela acabou se envolvendo cada vez mais na política comunista, em larga medida por conta de seus casos amorosos com Mella e com o pintor Xavier Guerrero. Modotti era talentosa, bonita, tempestuosa e sensível; exalava uma força vibrante, que de alguma maneira conseguia ser a um só tempo terrena e sobrenatural. Não é de surpreender que fosse adorada pelo mundo artístico mexicano da década de 1920, um círculo que incluía os pintores Jean Charlot, Roberto Montenegro, Best-Maugard, Nahui Olín e Miguel e Rosa Covarrubias; a escritora Anita Brenner e a editora da revista *Mexican Folkways*, Frances Toor; e, é claro, os muralistas Orozco, Siqueiros e Rivera. Frida e Modotti logo se tornaram amigas leais, a mais jovem — e pintora neófita — naturalmente atraída pelo mundo boêmio dos artistas e comunistas que rodeavam a fotógrafa.

Não era o mundo de Alejandro, embora muitos de seus membros acompanhassem o estudante na campanha anticallista. Em junho de 1928, o romance com Frida tinha chegado ao fim, e a gota d'água veio quando Alejandro se apaixonou pela amiga de Frida, Esperanza Ordóñez.

Frida não entregou facilmente os pontos. “Agora mais do que nunca[158] eu sinto que você não me ama mais”, ela escreveu. “Mas, te confesso uma coisa, eu não acredito, eu tenho fé — não pode ser — No fundo, você me entende, você sabe que eu te adoro! Que você não é só uma coisa que é minha, mas você é tudo o que eu sou! — Insostituível!” Entretanto, dois ou três meses depois, por meio de sua amizade com Tina Modotti, Frida já tinha se filiado ao Partido Comunista e travado relações com Diego Rivera, substituindo a antiga paixão por um novo amor.

Diego Rivera tinha 41 anos quando conheceu Frida, e era o artista mais famoso — e mais mal-afamado — do México. Sem dúvida, já tinha pintado mais paredes do que qualquer outro muralista.

Ele pintava com tamanha fluência e velocidade que às vezes parecia tomado por uma força telúrica. “Não sou meramente um ‘artista’[159]”, ele dizia, “mas um homem desempenhando sua função biológica de produzir pinturas, assim como uma árvore produz flores e frutos.” De fato, para ele o

trabalho era uma espécie de narcótico, e qualquer coisa que o impedisse de pintar o deixava irritado, fosse alguma questão política, por motivo de doença ou os detalhes triviais da vida cotidiana. Às vezes, ele labutava sem parar durante dias a fio, fazendo as refeições no próprio andaime e, se preciso fosse, dormindo lá.

Quando pintava, Rivera vivia cercado de amigos e curiosos, a quem regalava com histórias fantasiosas — dizia, por exemplo, ter lutado na Revolução Russa, ou jurava ter experimentado um regime à base de carne humana, especialmente carne de moçoilas, usada como recheio de tortilhas. “É como a carne do leitão mais saboroso”[\[160\]](#), assegurava.

Apesar das palhaçadas, e embora a velocidade com que pintava desse a impressão de improviso, Rivera era um profissional completo, ponderado e experiente, que produzia pinturas desde os três anos de idade, quando o pai, depois de ver o filho rabiscando as paredes, deu-lhe um quarto forrado de lousas, para que ele pudesse desenhar à vontade.

Nascido em Guanajuato em 1887, filho de um professor (maçom e livre-pensador) e uma jovem devota proprietária de uma loja de doces, Diego María de la Concepción Juan Nepomuceno Estanislao de la Rivera y Barrientos Acosta y Rodríguez era considerado um prodígio, desde sempre. Aos dez anos, exigiu ser mandado para a escola de arte. Enquanto continuava sua educação primária durante o dia, à noite frequentava aulas na mais prestigiosa escola de arte do México, a Academia de Belas-Artes de San Carlos. Ganhou prêmios e bolsas, mas em 1902 o ensino acadêmico já lhe parecia limitado demais, e ele deixou a escola para trabalhar por conta própria.

Naquele tempo, só existia um lugar para onde um estudante de arte ambicioso poderia ir, e Rivera, beneficiado por uma pensão concedida pelo governador de Veracruz, partiu para a Europa em 1907. Depois de passar um ano na Espanha, estabeleceu-se em Paris, onde, exceção feita a algumas viagens curtas, ficou até retornar ao México, em 1921, deixando para trás sua adorável esposa russa, Angelina Beloff (com quem nunca chegou a se casar legalmente), uma filha ilegítima com outra russa, e uma legião de amigos de vários círculos, principalmente os boêmios — por exemplo, Picasso e Gertrude Stein, Guillaume Apollinaire e Élie Faure, Ilya Ehrenburg e Diaghilev.

O primeiro emprego de Rivera na Cidade do México foi pintar o mural

intitulado *Criação*, no anfiteatro da Escola Nacional Preparatória. É um trabalho estranho^[161] para um pintor já inflamado de entusiasmo diante da perspectiva de criar uma arte revolucionária e especificamente mexicana. Embora sua inspiração intelectual seja claramente o misticismo laico de Vasconcelos — o mural emprega figuras idealizadas e monumentais de virtudes teológicas, e personificações, por exemplo, da sabedoria, da força, da poesia erótica, da tragédia e da ciência —, a obra é virtualmente desprovida de *mexicanidad*, tanto no estilo como no conteúdo. Talvez Rivera estivesse enamorado demais da pintura europeia para conseguir encontrar as formas e temas que corporificassem seus ideais. Ainda assim, em *Criação* ele descobriu seu meio e sua escala: o mural monumental. E, se seu tema aqui era universal e alegórico, não o nativo e real, não demoraria muito para que a musa mítica com corpo clássico se tornasse a clássica mãe mexicana indígena de Rivera.

A *mexicanidad* de Rivera veio à tona pela primeira vez nos murais do Ministério da Educação (1923-1928), que ele iniciou assim que terminou o trabalho no auditório da Preparatória. Nos três andares do Ministério, com saguões abertos circundando um enorme pátio, ele pintou índios mourejando nos campos e minas; sendo ensinados por professores indígenas de aparência santificada numa escola rural ao ar livre; realizando uma assembleia de trabalhadores, e dividindo as terras que lhes haviam sido restituídas pela revolução. Rivera inventou seu próprio vocabulário para descrevê-los: corpos de formas arredondadas, sólidos e marrons, cabeças redondas e uma infinidade de chapéus — figuras anônimas que viriam a ser chamadas (por seus detratores) de “os macacos de Rivera”. Com o tempo, seu tema e seu estilo ficaram tão profundamente arraigados que, apesar das óbvias influências (Giotto, Michelangelo), sua obra não parece derivativa. Para alguns, o próprio México, o folclore, seus cactos e montanhas parecem um “motivo” inventado por Diego Rivera; e, qualquer que fosse o tema específico, ele retratava o índio lutando bravamente, subjugado pela contínua opressão, para conquistar novos direitos e liberdades e uma vida melhor.

Era um tema grandioso e democrático, que Rivera e os outros muralistas encamparam com ardor reformista não apenas em sua arte, mas também em suas diretrizes políticas. Em setembro de 1923, seguindo o exemplo das organizações operárias e camponesas surgidas nos anos pós-revolucionários, os muralistas reuniram-se na casa de Rivera para fundar o Sindicato dos

Trabalhadores Técnicos, Pintores e Escultores. Além de Rivera, David Alfaro Siqueiros, Fernando Leal e Xavier Guerrero (então amante de Tina Modotti) formaram o comitê executivo. Em um manifesto, declararam simpatia pelas massas oprimidas e sua convicção de que a arte mexicana

é grande porque emana do povo; é coletiva, e seu próprio objetivo estético é socializar a expressão artística, destruir o individualismo burguês. Repudiamos a chamada arte do cavalete e toda arte que brota dos círculos ultraintelectuais, pois é essencialmente aristocrática. Saudamos a expressão monumental da arte porque esse tipo de arte é propriedade pública. Proclamamos que, sendo este o momento de transição social de uma ordem decrépita para uma nova ordem, os criadores da beleza devem investir seus maiores esforços no intuito de materializar uma arte que tenha valor para o povo, e nosso objetivo supremo na arte, que hoje é uma expressão de prazer individual, é criar beleza para todos, beleza que esclarece e incita à luta.

A reação contra o positivismo e a crença no gênio da intuição estavam entre os frutos da revolução, e a reboque ocorreu uma reavaliação da arte da criança, do camponês e do indígena. Os pintores ousavam proclamar que a “arte do povo mexicano é a maior[162] e mais saudável expressão espiritual no mundo”. A arte pré-colombiana, que tinha sido rejeitada e desprezada como estrangeira e bárbara, agora era vista como reflexo de algo essencial e misteriosamente — até mesmo nobremente — mexicano. Os mexicanos ricos, que nos anos pré-revolucionários talvez tivessem comprado obras do pintor espanhol da moda Ignacio Zuloaga, agora colecionavam ídolos astecas, toltecas e maias. Artefatos populares passaram a ser considerados obras de arte, expressões verdadeiras do “povo”, e não meras curiosidades ou lixo. Renovou-se o interesse pelo artesanato, e os mexicanos urbanos começaram a decorar a casa com objetos coloridos comprados nos mercados e mobília barata feita para os *campesinos*. Os trajes regionais do México foram incensados, ganharam destaque e começaram a ser usados até mesmo por mexicanas cosmopolitas. A comida mexicana substituiu a culinária francesa nas mesas sofisticadas. Os *corridos* (baladas) eram meticulosamente coletados em todas as partes do país, publicados e entoados em todas as escolas. Os compositores mexicanos modernos Carlos Chávez e Silvestre Revueltas entremeavam em sua música ritmos e harmonias nativos, e o compositor norte-americano Aaron Copland, amigo de Rivera, escreveria que

“a principal marca da personalidade indígena[163] — seu mais profundo reflexo na música do nosso hemisfério — está na atual escola dos compositores mexicanos”.

O teatro também ganhou caráter nativo. As *tandas*, peças de teatro de revista que seguiam velhas formas espanholas, foram “mexicanizadas”, e alguns papéis foram escritos especialmente para mexicanos típicos, personagens-tipo que, como nas artes visuais, deviam simbolizar aspectos da nação. Multidões de cidadãos sofisticados afluíam para ver as *carpas* — teatros de rua organizados em barracas e que mostravam em cenas satíricas os mais recentes fiascos políticos —, e pessoas outrora acostumadas a apreciar apenas balé clássico agora se acotovelavam, nas cidades grandes e pequenas, para assistir a espetáculos de danças regionais; elas também aprenderam a dançar o *jarabe* e a *sandunga* em suas próprias *fiestas*. Aos poucos, desenvolveu-se um estilo especificamente mexicano de dança moderna que adotava temas indígenas e movimentos indígenas típicos, tais como, no caso das mulheres, moer milho ou carregar o bebê no *rebozo* (xale) e, para os homens, plantar e ceifar os campos. Em 1919, Anna Pavlova dançou um balé mexicano, *La fantasía mexicana*, ao som da música devidamente indígena de Manuel Castro Padilla, com cenários e trajes baseados em modelos e desenhos nativos; o sucesso foi tão retumbante que houve apresentações adicionais, realizadas em arena de touros.

Independentemente de suas inclinações ou de sua formação, todos os artistas, a não ser os mais retrógrados, incorporaram à sua obra elementos mexicanos. Até mesmo os pintores de cavalete, de orientação europeia, amalgamaram as rosas primaveris, os motivos indígenas e a intensidade sentimental caracteristicamente mexicana às ideias importadas que variavam do cubismo, dadaísmo e surrealismo e o alemão *Neue Sachlichkeit* ao neoclassicismo de Picasso da década de 1920. Outros adotaram uma visão mais purista do mexicanismo. Seu fervor nacionalista levou-os a acreditar que forjar uma verdadeira arte colonial implicava rejeitar influências estrangeiras. Eles tomaram de empréstimo as formas simples e os temas facilmente legíveis da arte popular mexicana na esperança de criar um estilo mais acessível e direto, que fosse livre de “valores elitistas” associados à pintura vanguardista europeia; lamentavam a imitação mexicana dos costumes europeus, assim como se ressentiam do fato de que as reservas de petróleo estavam nas mãos de empresas estrangeiras. Diego Rivera defendia

precisamente essa posição nacionalista. Embora em seus momentos mais sinceros reconhecesse a necessidade da fusão entre a tradição europeia e as raízes mexicanas, ele fulminava os “falsos artistas”[\[164\]](#), os “lacaio da Europa” que copiavam as modas europeias e assim perpetuavam a condição semicolonial da cultura mexicana.

O primitivismo e a adoção de certos aspectos da arte popular na arte “elevada” representavam não apenas uma rejeição à burguesia ou aos valores europeus, mas uma nostalgia romântica de um mundo agrário primitivo em que floresceram os artefatos feitos à mão — mundo que os artistas sentiam estar fadado a desaparecer com a chegada da era industrial. Diego Rivera adorava esse passado e por vezes o pintava como uma época idílica, muito embora acreditasse piamente que a esperança da humanidade para o futuro estava na industrialização e no comunismo. Ele e Frida viviam rodeados de arte popular, e sua coleção de esculturas pré-colombianas é uma das melhores do México.

Em 1928, quando Frida o conheceu, Rivera estava solto no mundo. Tinha viajado à Rússia em setembro de 1927 como membro da delegação de “operários e camponeses” para participar do décimo aniversário da Revolução de Outubro e pintar um afresco no Clube do Exército Vermelho, projeto que jamais chegou a concluir, pois sempre parecia haver uma ou outra obstrução burocrática; em maio de 1928, o muralista foi chamado de volta às pressas pelo Partido Comunista Mexicano, aparentemente para trabalhar na campanha presidencial de Vasconcelos (mais tarde Rivera alegaria que o partido lhe pedira que concorresse à presidência!).

Quando chegou ao México, seu casamento com Lupe havia se esfacelado. Fora uma união tumultuada, apaixonadamente física e fisicamente violenta: Rivera descrevia Lupe como um animal espiritual — “olhos verdes tão transparentes”[\[165\]](#) que pareciam cegos”, “dentes animais”, “boca de tigre”, “mãos como garras de águia”. O motivo da separação[\[166\]](#), de acordo com Lupe, foi o caso de Diego com Tina Modotti, que havia posado, juntamente com Lupe, como modelo para os esplêndidos nus que Rivera pintara no mural da Escola Agrícola Nacional em Chapingo, ocasião em que teve início o romance com Tina. Não era a primeira vez que Lupe descobria as escapadelas de Rivera. Ela havia aprendido a ter paciência e a perdoar, mas de vez em quando se vingava: diante de um grupo atônito de

convidados[167], ela arrancou cabelos de uma rival, rasgou desenhos de Rivera e espancou o marido. Em outra ocasião, despedaçou um dos ídolos pré-colombianos do marido[168] e serviu-lhe uma sopa feita com os cacos. Mas Lupe não tolerou o fato de ter dividido com outra mulher os holofotes do mural de Chapingo. Embora o caso de Rivera com Tina tivesse acabado antes mesmo de sua viagem à Rússia, o estrago já estava feito.

Como se precisasse preencher o vazio em sua vida após a partida de Lupe, que levou consigo as duas filhas pequenas do casal, no período em que retornou da Rússia Diego encetou uma sucessão de casos amorosos[169], mais do que em qualquer outra fase anterior ou posterior de sua vida. Para ele não era difícil granjear conquistas amorosas. Embora fosse inegavelmente feio, Rivera atraía mulheres com a facilidade natural de um ímã atraindo limalha. De fato, parte do seu apelo era sua aparência monstruosa — sua feiura propiciava o contraste perfeito para o tipo de mulher que gosta de brincar de “a bela e a fera” —, mas seu maior atrativo era sua personalidade. Diego era um príncipe sapo, um homem extraordinário, de humor brilhante e charme e vitalidade exuberantes. Sabia ser afetuoso e era profundamente sensual. O mais importante: era famoso, e para algumas mulheres a fama pode ser um chamariz irresistível. Diz-se que as mulheres caçavam Diego mais do que ele ia atrás delas. Ele era perseguido especialmente por certas jovens turistas norte-americanas que julgavam que ter um encontro amoroso secreto com Rivera era “obrigatório”, como visitar as pirâmides de Teotihuacán.

Fossem mexicanas ou estrangeiras, as mulheres também gostavam da companhia de Diego simplesmente porque ele gostava de estar com elas. Do ponto de vista de Rivera, as mulheres eram em muitos sentidos superiores aos homens — mais sensíveis, mais pacíficas e mais civilizadas. Em 1931, com voz sonhadora, olhos piscando, os lábios largos se expandindo em um sorriso langoroso parecido com Buda, Rivera falou a uma repórter de Nova York sobre sua admiração pelas mulheres:

Os homens são selvagens por natureza[170]. Até hoje são selvagens. A história mostra que o primeiro progresso foi feito pelas mulheres. Os homens preferiam continuar sendo brutos que saíam para lutar e caçar. As mulheres ficavam em casa e cultivavam as artes. Fundaram a indústria. Foram as primeiras a contemplar as estrelas e a desenvolver a poesia e as artes. [...] Mostre-me alguma invenção que não tenha se originado do desejo

[da parte dos homens] de servir às mulheres.

Talvez tenham sido os anos que Rivera passou na Europa os responsáveis por moldar sua maneira de encarar o sexo oposto, com um viés tão diferente da média do *macho* tradicional. Em todo caso, ele gostava de conversar com as mulheres e prezava a mente feminina, atitude que no México — ou em qualquer outro país — daquele tempo era um raro prazer para as mulheres.

Obviamente, Rivera apreciava também o corpo das mulheres. Era apaixonado pela beleza, tinha um apetite de mamute para o prazer visual, e corria à boca pequena que posar como modelo para Rivera significava oferecer o corpo não apenas aos olhos do pintor. Não há registro sobre o que Frida pensava da fama de mulherengo de Diego [\[171\]](#) quando o conheceu. Talvez a volubilidade de Rivera a tenha atraído; talvez ela tenha se aferrado àquela velha e autoenganosa esperança: eu serei a mulher que vai cativar e prender o amor dele. Ele vai me amar de um jeito diferente. E, é claro, os dois se amaram, mas não sem conflitos.

É quase certo que Frida e Diego tenham se encontrado pela primeira vez numa festa na casa de Tina Modotti. As reuniões semanais que Tina organizava — a primeira delas em 1923, sob a égide de Weston — contribuíram significativamente para criar no México um ambiente artístico, um espaço boêmio em que se podia trocar ideias da última moda e debater a revolução. Eram, se definidas em termos indulgentes, reuniões alegres, com música, cantoria, conversas animadas, e qualquer tipo de comida e bebida que a anfitriã pudesse oferecer. “O encontro [com Diego]” [\[172\]](#), disse Frida em 1954,

aconteceu numa época em que as pessoas carregavam pistolas e saíam pelas ruas dando tiros nas lâmpadas dos postes da avenida Madero e se metendo em encrencas. Durante a noite, quebravam tudo e saíam distribuindo rajadas de balas. Uma vez, numa festa da Tina, Diego atirou em um fonógrafo, e comecei a ficar bastante interessada por ele, apesar do medo que eu sentia dele.

É provável que o verdadeiro encontro de Diego e Frida na festa de Tina Modotti — que não é uma história ruim — tenha acabado dando lugar a uma história melhor do que o fato real. A bem da verdade, aparentemente há tantas versões diferentes quanto gente disposta a contá-las, e em épocas diferentes a própria Frida se lembrou do episódio de maneiras diferentes. A

“versão oficial” é que, quando se recuperou do acidente, Frida começou a mostrar suas pinturas para amigos e conhecidos. Uma dessas pessoas foi Orozco, que gostou tremendamente do que viu. “Ele me deu um *abrazo*”[\[173\]](#), disse Frida. Ela também levou algumas telas para a apreciação de um homem que ela conhecia apenas “de vista”. De acordo com o relato de Frida:

Assim que me deram permissão[\[174\]](#) para andar e sair à rua, eu fui, carregando minhas pinturas, ver Diego Rivera, que na época estava pintando afrescos nos corredores do Ministério da Educação. Eu só o conhecia de vista, mas o admirava imensamente. Fui corajosa o bastante a ponto de chamá-lo para que descesse do andaime, visse minhas pinturas e me dissesse sinceramente se elas valiam ou não alguma coisa... Sem mais delongas eu disse: “Diego, desça”. E, sendo do jeito que ele é, tão amável, tão humilde, ele desceu. “Olha, não vim pra flertar nem nada disso, mesmo sabendo que você adora um rabo de saia. Vim aqui te mostrar minha pintura. Se estiver interessado, me diga; se não, me diga também, porque aí vou trabalhar em alguma outra coisa pra ajudar meus pais.” Então ele me olhou e disse: “Olha, em primeiro lugar, estou muito interessado na sua pintura, principalmente neste seu retrato, que é o mais original. As outras três me parecem influenciadas por coisas que você viu. Vá pra casa, pinte um quadro, domingo que vem eu passo lá pra ver e te digo o que eu acho”. Ele fez isso e me disse: “Você tem talento”.

A versão de Diego[\[175\]](#), narrada em sua autobiografia, é um exemplo de sua memória fenomenal e de sua não menos fenomenal imaginação. Ele era um excelente contador de histórias, e embora algumas coisas que conta sejam apenas ornamentos dos fatos, também fornecem um retrato bastante preciso de seu duradouro fascínio por Frida.

Pouco antes da minha ida a Cuernavaca, ocorreu um dos eventos mais felizes da minha vida. Um dia eu estava trabalhando num dos afrescos mais altos do prédio do Ministério da Educação quando ouvi uma menina gritando: “Diego, por favor, desça daí! Tenho uma coisa importante pra discutir com você!”.

Em cima do andaime, virei a cabeça e olhei pra baixo. No chão, embaixo de mim, vi uma menina de cerca de dezoito anos. Ela tinha um corpo bonito e nervoso, encimado por um rosto delicado. Seus cabelos eram compridos; sobre o nariz, suas sobrancelhas escuras e espessas se encontravam. Pareciam asas de um melro, dois arcos pretos

emoldurando dois extraordinários olhos castanhos.

Quando descí, ela disse: “Não vim aqui pra brincadeiras. Preciso trabalhar pra ganhar a vida. Pinteí uns quadros que eu quero que você examine profissionalmente. Quero uma opinião absolutamente sincera, porque não posso me dar ao luxo de continuar pintando só pra satisfazer minha vaidade. Quero que você me diga se acha que posso me tornar uma boa artista e se vale a pena continuar. Eu trouxe três pinturas. Você pode dar uma olhada?”.

“Sim”, respondi, e a segui até um cubículo sob uma escada, onde ela tinha deixado as pinturas. Eram três retratos de mulher. Quando examinei os três, um por um, fiquei imediatamente impressionado. As telas revelavam uma rara energia de expressão, um delineamento preciso de caráter e uma verdadeira severidade. Elas nada tinham dos truques em nome da originalidade que marcam o trabalho de iniciantes ambiciosos. Tinham uma honestidade plástica fundamental, e uma personalidade artística própria. Comunicavam uma sensualidade vital, complementada por um impiedoso, ainda que sensível, poder de observação. Pra mim era óbvio que aquela menina era uma autêntica artista.

Ela sem dúvida percebeu o entusiasmo no meu rosto, pois antes que eu pudesse dizer alguma coisa, me alertou em tom áspero e defensivo: “Não vim aqui atrás dos seus elogios. Quero a crítica de um homem sério. Não sou amante da arte nem amadora, sou simplesmente uma menina que precisa trabalhar pra viver”.

Eu me senti profundamente comovido de admiração por aquela menina. Tive de me refrear para não cobri-la de elogios tanto quanto eu queria. Mas não consegui ser totalmente insincero. Eu estava intrigado pela atitude dela. E perguntei por que ela não confiava no meu julgamento. Ela afinal não tinha ido me ver justamente pra ouvir a minha opinião?

“O problema”, ela disse, “é que alguns amigos seus me aconselharam a não dar muito valor ao que você diz. Eles me contaram que quando é uma mulher que pede sua opinião, e desde que ela não seja horrorosamente feia, você logo se derrama todo sobre ela e a enche de atenções apaixonadas. Bom, eu quero que você me diga só uma coisa. Acha mesmo que devo continuar pintando, ou devo procurar algum outro tipo de trabalho?”

“Na minha opinião, por mais que seja difícil pra você, você deve continuar pintando”, respondi de imediato.

“Então vou seguir seu conselho. Agora, eu gostaria de te pedir mais um favor. Pinteí

outros quadros que eu gostaria que você visse. Já que você não trabalha aos domingos, será que poderia ir até minha casa domingo que vem pra ver as telas? Eu moro em Coyoacán, avenida Londres, 126. Meu nome é Frida Kahlo.”

No momento em que ouvi o nome dela, eu me lembrei que meu amigo Lombardo Toledano, quando era diretor da Escola Nacional Preparatória, tinha reclamado da intratabilidade de uma menina de mesmo nome. Ela era a líder, ele dizia, de um bando de delinquentes juvenis que causavam tantos tumultos que ele tinha pensado em pedir demissão do emprego por causa deles. Eu me lembrei de que uma vez ele me apontou quem era a menina, depois de deixá-la na sala do reitor para uma reprimenda. Então outra imagem surgiu em minha mente, a daquela menina de doze anos que desafiara Lupe, sete anos antes, no auditório da escola onde eu estava pintando murais.

Eu disse: “Mas você é...”.

Ela rapidamente me interrompeu, tão ansiosa que quase colocou a mão na minha boca. Seus olhos adquiriram um brilho diabólico.

Em tom ameaçador, ela disse: “Sim, e daí? Eu era a menina do auditório. Mas aquilo não tem absolutamente nada a ver com o agora. Ainda quer vir me ver no domingo?”.

Tive grande dificuldade de não responder “Mais do que nunca!”. Mas se eu demonstrasse minha empolgação, ela talvez nem me deixasse ir. Por isso, respondi somente “Sim”.

Então, depois de recusar minha ajuda para carregar as pinturas, Frida foi embora, com as enormes telas balançando debaixo dos braços.

No domingo seguinte me vi em Coyoacán, procurando a avenida Londres, 126. Quando bati na porta, ouvi alguém assoviando “A Internacional” por cima da minha cabeça. No topo de uma árvore alta, vi Frida, de macacão, começando a descer. Rindo alegremente, ela segurou minha mão e me levou para dentro da casa, que parecia estar vazia, e para dentro do quarto dela. E então ela me exibiu todas as suas pinturas. O desfile de telas, o quarto dela, sua presença radiante, me encheram de uma maravilhosa alegria.

Eu ainda não sabia, mas Frida já tinha se tornado o fato mais importante da minha vida, e continuaria sendo, até o momento de sua morte, 27 [26] anos depois.

Dias depois de visitar Frida em casa, eu a beijei pela primeira vez. Assim que concluí meu trabalho no prédio do Ministério da Educação, comecei a cortejá-la a sério. Embora ela só tivesse dezoito [vinte ou 21] anos de idade, e eu mais do que o dobro, nenhum de nós se sentia nem um pouco constrangido. A família dela também parecia aceitar o que

estava acontecendo.

Um dia, o pai dela, don Guillermo Kahlo, que era um excelente fotógrafo, me chamou de lado.

“Vejo que está interessado na minha filha, não é?”, ele me perguntou.

“Sim”, respondi. “Do contrário não faria essa viagem toda até Coyoacán para vê-la.”

“Ela é um demônio”, ele disse.

“Eu sei.”

“Bom, eu avisei”, ele disse, e saiu andando.

Parte 3

Capítulo 7

O elefante e a pomba

Depois do primeiro encontro, como quer que tenha acontecido, o namoro de Frida e Diego avançou a passos rápidos. Rivera visitava Kahlo em Coyoacán nas tardes de domingo, e Frida passava cada vez mais tempo junto com Diego em cima do andaime, observando o muralista em ação. Lupe, embora separada de Diego, sentia ciúmes:

Quando fui à Secretaria da Educação^[176] deixar o almoço dele — ele estava pintando murais no prédio da Educação —, fiquei chocada ao ver a intimidade com que uma menina descarada o tratava. [...] Ela o chamava de *mi cuatacho* [meu amigão]. [...] Era Frida Kahlo. [...] Francamente, fiquei com ciúmes, mas não dei importância porque Diego era suscetível ao amor feito um cata-vento. [...] Mas um dia ele disse: “Vamos na casa da Frida”. [...] achei muito desagradável ver como ela bebia tequila, feito um verdadeiro *mariachi*.

Por mais desagradável que Frida pudesse parecer aos olhos de Lupe, a atração de Diego por ela foi ficando cada vez mais forte. A sinceridade de Kahlo o deixava desarmado, e sua mistura de frescor e sexualidade sem máscaras o seduzia. O fato de que a vivacidade e a natureza travessa de Frida eram um apelo ao espírito traquinas e pueril do próprio Rivera fica evidente na carinhosa lembrança que o muralista guardava ^[177]de um momento de alegria jovial quando, durante um passeio em Coyoacán, os dois pararam para descansar debaixo de um poste de iluminação e ficaram surpresos ao ver que todas as luzes da rua se acenderam. “Num impulso súbito, me inclinei para frente para beijá-la. Assim que nossos lábios se tocaram, a luz do poste mais perto de nós se apagou, e acendeu de novo quando nossas bocas se separaram.” Eles se beijariam muitas e muitas vezes debaixo de outros postes, com os mesmos resultados eletrizantes.

Outro objeto de atração para Diego era a mente rápida e pouco convencional de Frida. Como Diego, ela se entediava facilmente. “Ele só se irrita com duas coisas”[178], Frida escreveu uma vez, “desperdiçar tempo de trabalho — e estupidez.” Rivera disse muitas vezes que preferia ter vários inimigos inteligentes do que um único amigo estúpido. Frida e Diego não entediavam um ao outro. Ambos ficavam encantados de ter um companheiro que via a vida com uma mistura semelhante de ironia, hilaridade e humor negro. Ambos rejeitavam a moralidade burguesa. Ambos gostavam de conversar sobre o materialismo dialético e o “realismo social”, ainda que para ambos o realismo estivesse permeado de fantasia; por mais que admirassem uma visão direta e objetiva da vida, eles injetavam o maravilhoso no banal, e idolatravam o absurdo e a imaginação. Rivera tinha o hábito de reclamar: “O problema da Frida[179] é que ela é realista demais. Ela não tem ilusões”. E Frida costumava lamentar a falta de sentimentalidade de Rivera; contudo, se ele tivesse sido mais sentimental, ela provavelmente o teria tratado como o sal trata uma ostra — um dos olhares sardônicos e desmoralizadores de Frida bastaria para fazer um homem sentimental definhando e ficar paralisado.

Lupe disse que, quando Frida visitou Diego pela primeira vez no andaime, “ela estava com o rosto pintado[180], usava os cabelos ao estilo chinês e vestido decotado *à la* ‘melindrosa’”. Talvez. Mas não demorou muito para que Frida, na condição de membro da Liga Comunista Jovem, começasse a participar de manifestações e comícios dos trabalhadores, a tomar parte de reuniões clandestinas e a fazer discursos. “Ela já não usava blusas brancas”[181], recordou Alejandro Gómez Arias, com certo saudosismo. “Em vez disso, usava camisas pretas ou vermelhas e um broche esmaltado com o martelo e a foice.” Sem se incomodar com faceirice ou afetação, ela invariavelmente usava calças jeans e uma jaqueta de couro com remendos — uma trabalhadora entre trabalhadores. Talvez isso também tenha atraído Diego, que, quando conheceu Frida, estava dedicando boa parte de seu tempo e energia às atividades do Partido Comunista, como delegado da Liga Camponesa Mexicana, secretário-geral da Liga Anti-Imperialista das Américas e editor do *El Liberador*.

Em 1928, Rivera retratou Frida como militante comunista no painel *Insurreição* de seu mural *Balada da revolução proletária*, no terceiro andar do edifício do Ministério da Educação (figura 14). Ladeada por Tina Modotti, Julio Antonio Mella, Siqueiros e outros comunistas fervorosos, Frida aparece

como uma menina-moleca adulta, os cabelos curtos, o corpo magro vestindo uma camisa masculina de trabalho, vermelha e adornada com uma estrela vermelha no bolso. Com uma expressão charmosamente ávida e íntegra no rosto, ela distribui rifles e baionetas — uma heroína política e companheira adequada para um líder comunista. Enquanto ela posava para o retrato, Rivera teria dito: “Você tem cara de cachorro”[182]. Sem se abalar, Frida saiu-se com uma réplica mordaz: “E você tem cara de sapo!”.

Durante o namoro, Frida começou a pintar com renovada confiança e aplicação. Diego era, pensava ela, o maior pintor do mundo, e o prazer que ele sentia com as pinturas dela fazia o trabalho valer a pena. Certa feita, Frida disse que, quando mostrou pela primeira vez suas telas a Diego, estava “terrivelmente ansiosa para pintar afrescos”[183]. Mas quando ele as viu, disse a ela: “Seu desejo deve levar você à sua própria expressão”. Por um breve período, contudo, o desejo de Frida fez com que ela se expressasse à maneira de Rivera. “Comecei a pintar coisas de que ele gostava. Daquele momento em diante ele começou a me amar e me admirar.”

Sabidamente, embora de fato a aconselhasse, Rivera se refreou e absteve-se de ser o professor de Frida: ele não queria estragar o talento inato dela. Frida, entretanto, tomou Diego como mentor; observando e ouvindo o muralista, ela aprendia. À medida que foi se desenvolvendo, o estilo riveriano acabaria desaparecendo, mas outras lições permaneceram com ela. “Diego me mostrou[184] o sentido revolucionário da vida e o verdadeiro senso de cor”, ela declarou a um jornalista em 1950.

A influência de Rivera pode ser vista tanto no estilo como na substância das pinturas de Frida de 1928 e 1929. *Retrato de Cristina Kahlo* (figura 13), pintado no início de 1928, segue o formato de seus primeiros retratos: contornos duros, levemente canhestros, delineiam formas, e uma pequena árvore estilizada no plano de fundo contrasta com um galho maior no primeiro plano para definir o espaço de maneira *naïf* e rudimentar. Mais tarde, no mesmo ano, quando pintou o *Retrato de Agustín M. Olmedo*, Frida colocou seu velho amigo de escola em uma vasta extensão de azul que, como muitos dos planos de fundo dos retratos de Rivera, não é interrompida por nenhum tipo de motivo. Ela também tomou de empréstimo de Diego sua maneira de pintar a figura com áreas largas e simplificadas com cores em tons claros, estilo a que ele chegara sobrepondo seu conhecimento do modernismo europeu a uma absorção completa dos valores da arte mexicana

popular e pré-colombiana. Embora as pinturas de Frida desse período sejam relativamente grandes se comparadas à maior parte de sua obra posterior, são escassas em detalhes de contorno, textura ou modelagem. É como se ela tivesse arrancado uma das figuras de um dos murais de Diego[185] e colocado no centro de suas telas.

Nos retratos de 1929 *Niña* (figura 15) e *Retrato de uma menina*, os planos de fundo são divididos em duas brilhantes zonas de cor: lavanda e amarelo no caso da *Niña*, e verde-azulado e terracota no caso da *Menina*. A *Niña* usa um vestido verde-oliva com bolinhas vermelhas, ao passo que a *Menina* usa rosa. São cores festivas, embora adstringentes, características da arte popular mexicana e de fatos da vida mexicana; elas podem ser vistas no movimento caleidoscópico de qualquer mercado.

Nessas pinturas, as cores de Frida afastam-se da tradição europeia (que ela tentara adotar em seus primeiros trabalhos), ainda mais do que fizera Diego, que ao regressar de Paris tomou a decisão consciente de “mexicanizar” suas cores. É como se, sem nunca ter dominado a pintura “clássica”, ela estivesse mais livre para abandonar suas convenções. De maneira semelhante, ao longo de toda a sua obra, seu desenho é mais primitivo que o de Rivera, e se em suas primeiras pinturas a adoção do modo *naïf* folclórico servia para camuflar a inabilidade derivada da sua inexperiência, mais tarde esse primitivismo, como a paleta mexicana, tornou-se sua opção estilística.

Embora não se possa dizer que as primeiras pinturas de crianças de Frida sejam grandes trabalhos, elas são tocantes e cheias de vida, em especial porque as qualidades infantis de estilo, tema e artista estão perfeitamente entrelaçadas. A pintora inexperiente Frida podia adotar uma maneira *naïf* sem afetação. Por causa de seu próprio espírito juvenil, ela era capaz de ganhar a confiança das crianças e assim capturar nas telas seu frescor pensativo e melancólico — aquela expressão nos olhos de uma criança que parece combinar o mutismo dos animais ao fardo da sabedoria. E enquanto em muitas pinturas de Rivera as crianças têm uma beleza estereotípica — bochechas redondas e olhos mais redondos ainda, calculados para atrair os turistas —, as de Frida são particularizadas[186] e autênticas, repletas de detalhes que são frutos de observação aguda — orelhas grandes, braços esqueléticos, cotovelos ossudos, fios de cabelos rebeldes, roupas de baixo mostrando o que há sob a bainha de uma saia. O enorme alfinete que prende o vestido domingueiro da *Niña* diz muito sobre o orgulho e a pobreza das

crianças do México.

A inteligência de Frida operava de maneira diferente da de Diego. Evitando teorias e visões panorâmicas, ela penetrava no particular, concentrando-se em detalhes de roupas, rostos, tentando capturar a vida de um indivíduo. Mais tarde, ela investigaria o interior de frutas e flores, os órgãos ocultos sob a pele do corpo machucado, e os sentimentos escondidos sob feições estoicas. De seu ponto de observação bem mais distanciado, Rivera abarcava toda a amplitude do mundo visível; ele povoava seus murais com a sociedade como um todo e um faustoso desfile da história. Os temas de Frida, por contraste, vinham de um mundo à mão — amigos, animais, naturezas-mortas, e principalmente dela mesma. Seus verdadeiros temas eram estados de espírito personificados, suas próprias alegrias e tristezas. Sempre intimamente ligadas a eventos de sua própria vida, suas imagens transmitem o caráter imediato da experiência vivida.

Imediatismo e intimidade permeiam *O ônibus*, pintura de 1929 em que Frida tentou fazer, à sua própria maneira e em uma tela minúscula, o que Rivera fizera tantas vezes em seus enormes murais (figura 16). Estereótipos da sociedade mexicana sentados lado a lado no banco de um capenga ônibus mexicano: uma rechonchuda matrona da classe média baixa com uma cesta de compras de palha; um operário de macacão azul e boné azul segurando uma chave inglesa; no centro, a heroína do grupo, uma mãe indígena descalça, uma Madona dando de mamar ao filho recém-nascido, enrolado em um *rebozo* amarelo; junto dela, um menino observa o mundo pela janela, e um velho prontamente identificado pelos olhos azuis e um saco cheio de dinheiro como o gringo (que lembra o gordo capitalista do mural de Rivera no Ministério da Educação); e uma afetada moça da alta burguesia (cujos emblemas são um lenço da moda e uma bolsinha). Como par, o burguês e o capitalista contrastam com a dona de casa e o operário, pois os dois casais flanqueiam a mãe indígena ao centro, em uma nítida simetria social. Assim, *O ônibus* é uma versão irônica de *Vagão de terceira classe* de Daumier, com a diferença de que na tela ligeiramente marxista de Frida as figuras variam de classe social, ao passo que na cena realista de Daumier, retratando o transporte público da terceira classe, todos são pobres, do homem de cartola ao menino, da mulher com a cesta à mãe que dá de mamar.

Se em *O ônibus* a ideia de pintar uma cena de hierarquia social é riveriana, o humor com que as classes sociais são retratadas é puro Frida. Ela

certamente tinha consciência política, mas também tinha um agudo senso de ridículo, mesmo quando o ridículo tomava a forma de uma barragem barroca que obstruía a teorização política de Diego. A hipótese de que ela estava tirando um pouco de sarro de Rivera quando pintou *O ônibus* é reforçada por certos detalhes. A *pulquería* (bar) ao fundo chama-se La Risa (risada), e o proletário usa gravata, mais uma camisa azul de colarinho branco, um comentário oblíquo, talvez, aos trabalhadores que herdariam a terra no melhor dos mundos marxistas.

No segundo *Autorretrato* de Frida (ilustração ii), o primeiro que ela pintou após engatar o romance com Diego, a pálida e melancólica princesa que aparecia no presente dado a Alejandro em 1926 desapareceu. Sumiram também as ondas espiraladas *art nouveau* e outros ornamentos românticos de que a adolescente perdida de amores se cercara em seu primeiro *Autorretrato*. Agora, vemos uma moça contemporânea de bochechas rosadas emoldurada por cortinas — acessório adotado por artistas populares e retratistas coloniais e recurso que servia muito bem aos pintores *naïf* (incluindo Frida), já que eliminava o problema de situar de maneira convincente a figura no cenário. Frida parece viçosa em vários sentidos da palavra. Ela encara o observador com uma intensidade tão imperturbável que levou uma pessoa que a conheceu nessa época a descrevê-la como “fulgurante como uma águia”[187]. Impetuosa o bastante para exigir que Diego descesse do andaime, ela também é suficientemente encantadora para que ele o tenha feito com tanto entusiasmo.

Quando Frida deu a Jesús Ríos y Valles a notícia do seu noivado com Diego, ele respondeu: “Case com ele[188], pois você vai ser a esposa de Diego Rivera, que é um gênio”. Outros amigos ficaram perplexos ao saber que Frida estava deixando Alejandro para ficar com um homem feio como Rivera, mas seu colega de escola Baltasar Dromundo (que mais tarde escreveu sobre Frida e Alejandro em seu livro sobre a Escola Preparatória) entendeu exatamente os motivos da amiga. “Quando ela se envolveu com Rivera[189], seu relacionamento com Alejandro já estava enfraquecido. Ela se sentiu atraída pela fama de Diego. Enquanto Alejandro cobriria Frida de flores, Diego a teria agarrado e beijado.”

A despeito do que Guillermo Kahlo pensasse da perspectiva de ter Diego Rivera como genro, sua incapacidade de sustentar a família ou mesmo de

pagar as despesas médicas de Frida, que, ele bem sabia, continuariam ao longo dos anos, deve tê-lo encorajado a aprovar a proposta de casamento do muralista. Embora a essa altura Frida fosse a única filha solteira (Cristina foi morar com o marido em 1928, e sua filha Isolda nasceu no ano seguinte), as despesas da casa dos Kahlo ainda eram altas, e Guillermo não conseguia proporcionar segurança financeira para a família. Nem o pai nem a mãe de Frida gozavam de boa saúde, e o acidente destruía as esperanças de ambos de que ela teria uma carreira profissional. Por mais que pudessem haver outros senões à união dos dois, se Frida se casasse com Diego Rivera desposaria um homem tido e havido como rico e generoso, e capaz de sustentar não apenas Frida como também sua família. (De fato, logo após o casamento, Rivera quitou a hipoteca da casa dos Kahlo, que os pais de Frida já não tinham condições de pagar, e permitiu que continuassem morando lá.)

Mas Matilde Calderón de Kahlo, que Frida uma vez acusara de mesquinhez, não aceitava[\[190\]](#) que a filha se casasse com um comunista de 42 anos, feio, gordo e ateu, mesmo sendo rico. Ela implorou a Alejandro que fizesse tudo que estivesse em seu poder para impedir o casamento. Mas Alejandro pouco ou nada pôde fazer. A cerimônia foi realizada em 21 de agosto de 1929. Frida disse:

Aos dezessete[\[191\]](#) [vinte] anos me apaixonei por Diego, e os meus [pais] não gostaram disso porque Diego era comunista e porque diziam que ele parecia um Brueghel gordo, gordo, gordo. Eles disseram que era como um casamento de um elefante com uma pomba.

Mesmo assim, tomei todas as providências no cartório de Coyoacán para me casar em 21 de agosto de 1929. Pedi a uma criada que me emprestasse saias e uma blusa, e também um *rebozo*. Pus no pé o aparato, pra que ninguém reparasse nele, e nos casamos.

Ninguém compareceu à cerimônia, só meu pai, que disse a Diego: “Saiba que a minha filha é uma pessoa doente e vai ser doente a vida inteira; ela é inteligente, mas não é bonita. Pense bem se é isso que você quer, e se você quiser se casar eu dou a minha permissão”.

Frida e Diego se casaram em uma cerimônia civil[\[192\]](#) no antigo prédio da prefeitura de Coyoacán, celebrada pelo prefeito da cidade, que, de acordo com Rivera, era um “importante traficante de pulque”. Havia três

testemunhas presentes: uma cabeleireira, um médico homeopata e o juiz Mondragón. Rivera lembrava que o pai de Frida se divertiu muito com o casamento de sua filha favorita. “No meio da cerimônia, don Guillermo Kahlo se levantou e declarou: ‘Cavalheiros, não é verdade que estamos todos fingendo?’.”

O jornal *La Prensa*, da capital (edição de 23 de agosto de 1929)[\[193\]](#), noticiou:

Diego Rivera se casou — na última quarta-feira, na cidade vizinha de Coyoacán, o *muito discutido* [prefixo que inevitavelmente acompanhava o nome de Rivera quando aparecia na imprensa mexicana] contraiu núpcias com a senhorita Frida Kahlo, uma de suas pupilas. A noiva, como se pode ver, estava vestida com roupas simples, e o pintor Rivera trajava *à americana* [terno] e sem colete. A cerimônia foi despretensiosa, celebrada em atmosfera cordial e com toda a modéstia, sem ostentação e sem pompas. Após o enlace, os *novios* foram calorosamente cumprimentados por alguns amigos íntimos.

Esse anúncio jornalístico era acompanhado por uma fotografia charmosa e engraçada do noivo e da noiva. Com a aparência diminuta ao lado do marido homenzarrão, Frida encara, com a intensidade característica, o fotógrafo. Ela não faz concessões à solenidade da ocasião: na mão direita, segura um cigarro! É fácil imaginá-la exatamente como Lupe Marín a descrevera, bebendo tequila “feito um verdadeiro *mariachi*”.

Lupe Marín compareceu à festa de casamento, e segundo alguns relatos, aprontou um escândalo. Bertram Wolfe contou a história[\[194\]](#):

Fingindo indiferença em relação aos casos amorosos de Diego, ela deu a entender que era uma pessoa suficientemente “de mente aberta” para comparecer ao casamento. [...] Sem malícia, Frida convidou de coração Lupe para ir à festa que os noivos deram após a cerimônia, para alguns poucos amigos e parentes. Ela foi, fingindo estar muito feliz. Então, no meio dos festejos, caminhou a passos largos na direção de Frida, ergueu bem alto as saias da noiva e berrou para todos os convidados ouvirem: “Estão vendo estes dois gambitos? Estas são as pernas que Diego tem agora em vez das minhas!”. E depois saiu da casa batendo o pé, triunfante.

A versão de Frida para a festa pós-casamento[\[195\]](#) não faz menção à afronta de Lupe. “Naquele dia demos uma festa na casa de Roberto

Montenegro. Diego ficou tão bêbado que sacou a pistola, quebrou o dedo de um homem e destruiu outras coisas. Então tivemos uma briga, e eu saí chorando e fui embora pra casa. Alguns dias se passaram e Diego foi me buscar e me levou pra casa, na Reforma, 104.” De acordo com a lembrança de Andrés Henestrosa[\[196\]](#), a festa aconteceu no telhado da casa de Tina Modotti. “Havia peças de *lingerie* penduradas para secar. Criaram uma boa atmosfera para um casamento.”

Capítulo 8

Recém-casados: a Frida tehuana

A primeira residência de Frida e Diego era um casarão imponente construído na época da ditadura de Díaz, o número 104 do elegante Paseo de la Reforma; numa demonstração tanto de sua paixão pelo nativismo como de seu amor pela contradição, Rivera tinha colocado sua coleção de ídolos pré-colombianos na entrada da fachada em estilo francês gótico. Frida relembrava que, “como mobília, tínhamos[\[197\]](#) uma cama estreita, móveis de sala de jantar que Frances Toor nos dera, uma mesa preta e comprida e uma mesa amarela de cozinha, presente da minha mãe e que enfiámos num canto para a coleção de peças arqueológicas”. Na casa morava uma empregada chamada Margarita Dupuy, e, além disso, “eles mandaram o Siqueiros, a mulher dele, Blanca Luz Bloom, e dois outros comunistas pra morar na minha casa. Lá ficávamos todos amontoados, debaixo da mesa, nos cantos, nos quartos.”

O domicílio familiar comunista não durou muito, pois Diego — secretário-geral do Partido Comunista Mexicano — estava sob o fogo cruzado dos mandachuvas stalinistas. Contra ele pesavam muitas acusações[\[198\]](#): sua amizade com certo alto funcionário do governo, por exemplo, e o fato de que aceitava encomendas de um governo reacionário. O partido julgava que essas encomendas fossem uma espécie de propina: permitir que Rivera pintasse martelos e foices em prédios públicos fazia com que aos olhos da opinião pública o governo parecesse liberal e tolerante. Rivera também foi repreendido por discordar de outros líderes do partido acerca de questões como a criação de sindicatos especificamente comunistas e a probabilidade de países capitalistas atacarem a Rússia. Suas ligações oficiais com outros grupos e indivíduos de esquerda que não professavam a ortodoxia comunista — Rivera fazia amizade com quem bem entendia — eram vistas como desvios de inclinação direitista. Além disso, como funcionário do partido o

muralista sempre fora pouco confiável. Jamais chegava às reuniões na hora marcada e, quando aparecia, tentava dominar os trabalhos com sua personalidade carismática.

Quando a situação ficou insustentável, o próprio Rivera acabou presidindo a reunião que decidiu sua expulsão do partido, no dia 3 de outubro de 1929. Baltasar Dromundo descreve a cena:

Diego chegou[199], se sentou, tirou da cintura uma enorme pistola e colocou-a em cima da mesa. Cobriu a arma com um lenço. Depois disse: “Eu, Diego Rivera, secretário-geral do Partido Comunista, acuso o pintor Diego Rivera de colaborar com o governo pequeno-burguês do México e de ter aceitado pagamento para pintar a escadaria do Palácio Nacional do México. Isso contradiz a política do Comintern e, portanto, o pintor Diego Rivera deve ser expulso do Partido Comunista pelo secretário-geral do Partido Comunista, Diego Rivera”. O próprio Diego se declarou expulso, ficou de pé, removeu o lenço, pegou a pistola e quebrou-a. Era feita de argila!

Rivera continuou sendo comunista; os ideais marxistas continuaram sendo o cerne dos murais pelos quais ele estava sendo punido. Mas para Diego o ativismo político sempre tinha sido quase tão importante quanto comer, dormir e pintar, e agora ele se tornara um pária político. A imprensa do Partido Comunista atacou-o violentamente; vários de seus camaradas romperam com ele. Tina Modotti, por exemplo, que poucos meses antes defendera Diego no tribunal quando o pintor fora equivocadamente acusado de cumplicidade no assassinato de Julio Antonio Mella, julgava que a lealdade partidária era um vínculo mais forte do que a amizade. Ela escreveu a Edward Weston: “Acho que a saída dele do partido[200] vai prejudicar mais a ele do que ao partido. Ele será visto como um traidor. Não preciso acrescentar que daqui por diante vou considerá-lo como tal, e meus contatos com ele se limitarão a nossas transações fotográficas”. Anos depois, Diego diria: “Fiquei sem casa[201] — o partido sempre tinha sido a minha casa”.

Ele passou a trabalhar com mais afinco do que nunca. No mesmo mês em que se casou com Frida, foi nomeado diretor da Academia de Belas-Artes de San Carlos, a prestigiosa escola de arte em que havia estudado quando menino, e iniciou uma revolução no currículo e na estrutura de poder da instituição. Diego pôs em prática um sistema de ensino profissionalizante com mestres e aprendizes, em que a escola passou a ter ares mais de oficina

do que de academia. Os professores estavam sujeitos[202] à avaliação dos alunos, que por sua vez deviam se ver como artesãos ou técnicos. (Rivera sofreu forte oposição, o que não é de surpreender, e, menos de um ano depois de ter sido contratado, foi demitido.)

No período, Rivera também pintou de maneira prodigiosa. No final de 1929 já tinha concluído os murais do Ministério da Educação Pública; desenhou os cenários, objetos de cena e o figurino do balé *H.P. (Cavalovapor)*, composto por Carlos Chávez; terminou uma série de grandes nus femininos simbolizando a Pureza, a Força, o Conhecimento, a Vida, a Moderação e a Saúde para o auditório do prédio do Ministério da Saúde; e desenhou quatro vitrais para o mesmo prédio. Por fim, tinha iniciado seus épicos murais retratando o povo mexicano desde a época pré-conquista, passando pelo presente e até mesmo projetando o futuro nas paredes da escadaria principal do Palácio Nacional. Ele trabalharia no Palácio Nacional intermitentemente ao longo de seis anos, e em meados da década de 1920 concluiu os painéis do corredor superior.

Já Frida não pintou muito nos primeiros meses de casamento. Ser casada com Diego era um trabalho de tempo integral. Quando Rivera adoeceu, vítima de esgotamento físico, ela cuidou dele, seguindo à risca o programa prescrito pelo médico para a cura do colapso e fazendo o melhor que podia para que o marido obedecesse às ordens médicas. Quando Diego se recuperou, ela estava espiritualmente ao seu lado, durante o humilhante e absurdo julgamento do partido, que ela abandonou assim que o marido foi expulso. O cronograma quase sobre-humano de trabalho de Diego (uma vez, quando precisava cumprir um prazo e trabalhou dia e noite, ele adormeceu no andaime e despencou na calçada) não inspirava Frida a arregaçar as mangas. Mas ensinou-lhe que a melhor maneira de ver Rivera era juntar-se a ele no andaime, onde ela ficava feliz deixando para o marido o papel de gênio e assumindo o papel de jovem esposa de um grande homem. Estranhamente, foi com Lupe Marín que Frida aprendeu a satisfazer aos caprichos do marido[203]. Um dia Lupe os visitou, deu uma boa olhada na casa, arrastou Frida para o mercado La Merced para comprar potes, panelas e outros equipamentos e então ensinou a jovem pintora a cozinhar todas as comidas de que Diego gostava. Em troca, Frida pintou o retrato de Lupe.

Também com Lupe, Frida aprendeu a levar para Diego a refeição do meio-dia, em uma cesta decorada com flores e coberta por guardanapos enfeitados

com frases bordadas como “Adoro você”. Era um costume adotado pelas *campesinas* mexicanas que levavam o almoço para os maridos nos campos.

Embora tenha ficado “sem teto” como resultado de sua expulsão do partido, Diego não se fez de rogado: em dezembro de 1929, aceitou uma comissão do embaixador norte-americano no México, Dwight W. Morrow, para pintar o mural do Palácio Cortés em Cuernavaca. Os detalhes foram acertados quando Frida e Diego jantaram com o embaixador e a esposa, ocasião em que o grande charme pessoal dos quatro comensais eclipsou o que podia ter sido entendido como uma série de ironias. Afinal, ali estava um capitalista estadunidense — o mesmo que, em 1928, havia convencido o governo do presidente Plutarco Elías Calles a firmar um acordo informal para modificar, de modo a favorecer os investidores norte-americanos, a legislação que regulava os direitos sobre o petróleo mexicano — encomendando a um comunista um mural com um tema anti-imperialista: o afresco mostra as brutalidades da conquista espanhola e as glórias da Revolução Mexicana, com Zapata como herói, conduzindo um cavalo branco. À mesma mesa, Diego Rivera, um marxista ardoroso, mesmo que recentemente tivesse sido expulso do partido, aceitava pagamento em dinheiro para levar a cabo a empreitada — o mesmo Diego Rivera que, poucos meses antes, atuando como membro da Liga Anti-Imperialista das Américas, tinha denunciado a intromissão de Wall Street na América Latina e que, como membro do Bloco dos Operários e Camponeses, tinha chefiado uma comissão para libertar da prisão o secretário do partido, que havia sido detido, juntamente com outros manifestantes comunistas, por ter insultado o embaixador Morrow durante uma violenta manifestação política.

O artista tampouco estava inclinado a desprezar um gesto ainda mais explícito de boa vontade do embaixador: quando atribuições diplomáticas obrigaram Morrow e a esposa a seguir para Londres no final de dezembro, o diplomata cedeu sua bela e espaçosa casa de fim de semana em Cuernavaca para Frida e Diego, de modo que o pintor ali pudesse concluir os murais. Lá, no clima mais clemente e na atmosfera mais agradável da graciosa cidade no sopé da montanha, a cerca de oitenta quilômetros da Cidade do México, Frida e Diego tiveram sua lua de mel. Enquanto Diego trabalhava, Frida zanzava pelos jardins em terraços, entre chafarizes, oleandros e bananeiras. De uma pequena torre, ela podia olhar para o norte e avistar o vilarejo de Tres Marías e as montanhas que dividem o alto platô da Cidade do México do fértil vale

de Morelos; ao sul, via a torre da catedral; e a leste, os vulcões de cumes nevados Popocatepetl e Iztaccíhuatl.

Quando não estava em casa, Frida passava seu tempo no Palácio Cortés, vendo o marido pintar. Ele respeitava as críticas da esposa, pois ela era rápida para detectar falsidade e pretensão, tanto na arte como nas pessoas, e com o passar dos anos Diego ficaria cada vez mais dependente das opiniões e julgamentos dela. Frida era delicada: quando tinha algo negativo a dizer, amenizava o impacto tateando o terreno antes de fazer sua sugestão ou transformando o conselho em pergunta. Às vezes seus comentários eram irritantes, mas Rivera prestava atenção, e vez ou outra fazia alterações. Ele adorava, por exemplo, contar a história[204] da reação de Frida ao retrato de Zapata conduzindo um cavalo branco (o cavalo de Zapata era preto), no mural do Palácio Cortés. Quando viu o esboço, soltou um grito agudo e perguntou: “Mas, Diego, como você pode pintar de branco o cavalo de Zapata?!”. Rivera argumentou que devia criar coisas belas para “o povo”, e que o cavalo continuaria branco. Mas quando ela criticou as pernas pesadas do cavalo, Diego passou-lhe às mãos o esboço e deixou que ela desenhasse do jeito que ela achava melhor. “Tive de corrigir o cavalo branco de Zapata para fazer a vontade de Frida!”, ele disse, entre risos.

Na “lua de mel” dos Rivera certamente não havia espaço para o habitual langor. O historiador da arte Luis Cardoza y Aragón, que visitou o casal, descreveu seus dias com Frida e Diego[205] como uma irrequieten maratona de aventuras e conversas. Diego, ele disse, acordava cedo e saía para trabalhar. Frida e o convidado dormiam até tarde e saboreavam um suntuoso e demorado café da manhã. Depois faziam incursões pelas cidadezinhas das cercanias — Taxco, Iguala, Tepoztlán, Cuautla. De noite, buscavam Rivera, que inevitavelmente estaria aproveitando os últimos raios do sol ou pintando à luz mais fraca de alguma lâmpada. Apesar do longo dia de trabalho, Diego estava sempre animado e bastante entusiasmado para as possibilidades da noite. Os três amigos encontravam algum restaurante e imediatamente pediam uma garrafa de tequila. As histórias de Diego começavam já no primeiro copo. À medida que a garrafa ia ficando mais vazia, os episódios iam ficando cada vez mais extravagantes. Depois que tomava a palavra, Diego não queria parar, e a conversa prosseguia mesmo muito tempo depois que o trio já tinha voltado para casa. Por fim, Frida abandonava o exausto mas fascinado convidado com o homem que ela carinhosamente chamava de

“o monstro” e ia para a cama. Depois de mais ou menos uma semana, Cardoza foi embora, mas as lembranças permaneceram para sempre vivas em sua memória. “Frida”, ele escreveu, “era graça, energia e talento unidos em um dos seres que mais instigaram minha imaginação e meu entusiasmo. Diego e Frida eram parte da paisagem espiritual do México, como Popocatepetl e Iztaccíhuatl no vale de Anáhuac.”

Durante os meses em Cuernavaca, Frida pintou, provavelmente pela primeira vez desde seu casamento. Uma tela perdida retratando uma índia nua da cintura para cima cercada de folhas tropicais deve ter sido produzida nesse período, assim como o retrato que Frida pintou de Lupe Marín e diversos outros retratos de crianças indígenas. É bastante provável que o terceiro *Autorretrato* de Frida (figura 18) também seja fruto da sua breve estada em Cuernavaca.

Há diferenças sutis entre a mulher casada representada no terceiro *Autorretrato* e a noiva mostrada no segundo, em que Frida é a *niña bonita* de Rivera — a jovem formosa cujo frescor e franqueza ele adorava. Agora, em vez de olhar para frente com a destemida sinceridade da juventude, o rosto de Frida está virado em ângulo, e seus olhos parecem reluzir de tristeza. A boca, cujos cantos levemente virados para cima no retrato de 1929 lhe dão aparência insolente e firmeza, tão pronta a dar gargalhadas, agora parece melancólica. A mudança é uma questão de milímetros: a mais ínfima curva ou sombra pode alterar completamente a expressão facial.

Anos depois, Frida contou a um amigo o que acontecera nos meses que separaram os dois autorretratos: “Não podíamos ter filhos[206], e eu chorava inconsolavelmente, mas me distraía cozinhando, varrendo e espanando a casa, às vezes pintando, e todo dia acompanhava Diego no andaime. Ele sentia um enorme prazer quando eu chegava com o almoço numa cesta coberta de flores”. Grávida de três meses, Frida abortou[207], porque o feto estava na posição errada. Em um desenho dela e de Rivera datado de 1930, ela traçou, depois apagou, um bebê Diego, visto como se através de raios x, dentro do seu estômago: a cabeça da criança está para cima, os pés para baixo. *Frida e a cesariana*, curiosa e provavelmente inacabada pintura de 1931, também deve fazer referência a esse aborto espontâneo de 1930 (Frida jamais foi submetida a uma cesariana, mas mencionou a possibilidade[208] em carta a um amigo datada de 1932, relatando que um médico lhe dissera que, apesar da fratura da pélvis e da coluna, ela poderia ter filhos recorrendo

à cesariana). Além de sua decepção por não ter conseguido dar à luz, sem dúvida Frida teve outros motivos de infelicidade em seu primeiro ano de casamento. Há rumores, por exemplo, de que Rivera teve um caso com sua jovem assistente Ione Robinson, em 1930. Qualquer que tenha sido a causa, Frida teve de enfrentar o fato de que os infortúnios que haviam desfigurado sua infância seriam equiparados ou sobrepujados pelas desgraças de sua vida adulta. “Sofri dois graves acidentes na minha vida”[\[209\]](#), ela disse certa vez. “Um em que fui abalroada por um bonde. O outro acidente é Diego.”

O casamento dos dois era, aos olhos de observadores contemporâneos, uma união de leões; seus amores, suas batalhas, separações e sofrimentos estavam além de qualquer tipo de censura trivial ou mesquinha. Como santos ou semideuses, eles não precisavam sequer de sobrenomes: “Diego” e “Frida” eram moeda do Tesouro Nacional Mexicano. Contudo, as pessoas que mais intimamente os conheciam oferecem as avaliações mais conflituosas e contraditórias da vida que levavam juntos.

Obviamente, as opiniões dos amigos dependem de quando conheceram o casal Rivera. Entretanto, pode-se dizer que tudo aquilo que existe “em” um casamento está lá desde o início, que todas as características e contradições estão presentes, suspensas em uma espécie de meio de cultura psicológico em que alguns aspectos vêm à tona em um dado momento, outros emergem em momento diferente, constantemente se separando e se recombinação de mil maneiras diversas. Assim, podemos dizer que desde o início Frida e Diego amavam-se obsessivamente, ou podemos acreditar naqueles que afirmam que só com o tempo ela passou a amá-lo, ou que às vezes ela o detestava e queria se ver livre dele. Frida sentia-se enfeitiçada pela imaginação prodigiosa de Diego — mas se entediava com sua mania incessante de contar lorotas fantasiosas. Ele era um marido infiel, disso não resta dúvida. Mas se Frida às vezes ficava desesperada com as infidelidades do marido, havia ocasiões em que não “estava nem aí” e até se divertia com os namoricos de Diego. Quase todo mundo concorda que Frida tornou-se uma figura materna para Diego, embora a relação de pai e filha dos primeiros anos continuasse sendo importante até a morte dela. Onde está a verdade? Com certeza, ela não é fácil de encontrar, pois não se aloja com exatidão e conveniência em uma ou outra interpretação; pelo contrário, ela gira e se retorce, emaranhada nos interstícios de todas as contradições.

Não há dúvida de que, até mesmo quando odiava Diego, Frida o adorava e

que o eixo central de sua existência era seu desejo de ser uma boa esposa para ele. Isso não quer dizer que tenha se eclipsado: Rivera admirava mulheres fortes e independentes. Ele esperava que Frida tivesse as próprias ideias, os próprios amigos, as próprias atividades. Ele estimulou a pintura de Frida e o desenvolvimento de um estilo único. Quando mandou construir a casa em que morariam juntos, eram na verdade duas casas separadas, unidas por uma ponte. Ele gostava do fato de que ela tentasse se sustentar de modo a não depender tanto dele e que continuasse usando o nome de solteira. E, se ele não abria a porta do carro para Frida, abriu-lhe mundos: ele foi seu grande mestre; ela escolheu ser a *compañera* admiradora, o que propiciou para sua vida uma paleta de muitas cores, cores que eram de um brilho estonteante ou sombrias e carregadas de tristeza, mas que sempre se combinavam de maneira agudamente intensa e cheia de vida. Em sua biografia de Rivera, Bertram Wolfe aponta:

Como é natural[210] com dois temperamentos tão fortes, ambos totalmente viscerais, ambos teimosos, imprevisíveis, impulsivos e de intensa sensibilidade, sua vida juntos era tempestuosa. Ela subordinava sua teimosia à dele; de outra forma, a vida com Diego teria sido impossível. Ela entendia os subterfúgios e fantasias dele, ria com e das aventuras dele, zombava e se deleitava com a imaginação e os prodígios de suas histórias grandiloquentes, perdoava os casos dele com outras mulheres, seus estratagemas perversos, as crueldades. [...] Apesar das brigas, da brutalidade, dos atos de rancor, e mesmo do divórcio, no âmago de seu ser ambos continuaram dando um ao outro a primazia. Ou melhor, para ele, ela vinha em primeiro lugar, logo depois de sua pintura e depois da dramatização da própria vida como uma sucessão de lendas, mas para ela ele ocupava o primeiro lugar, antes até mesmo sua própria arte. Diante de tantos talentos que ele possuía, ela acreditava, nada havia de errado em ter para com ele grande tolerância. Em todo caso, ela me disse uma vez, com uma risada pesarosa, que esse era o jeito dele, e que era assim que ela o amava. “Eu não posso amá-lo por aquilo que ele não é.”

Gradualmente, Frida tornou-se um pilar essencial na estrutura da existência de Rivera. Astuta para discernir as áreas de vulnerabilidade e necessidade, ela criou nessas áreas laços consigo mesma. Em sua autobiografia, Diego definiu Frida como “o fato mais importante da minha vida[211] (vale notar, contudo, que o título do livro, *Mi arte, mi vida* [Minha arte, minha vida], dá prioridade

à arte).

As cartas de Diego para Frida expostas no Museu Frida Kahlo revelam uma solicitude carinhosa da parte de um homem famoso por sua formidável negligência e pela brutal obstinação de sua absorção em si mesmo e seu trabalho. Ele invariavelmente assinava o nome desenhando seus enormes lábios e escrevendo que eles transportavam milhares de beijos. Uma introdução típica era: “Criança dos meus olhos, te deixo milhares de beijos”. Ou “Para minha bela menininha”, ou “Para a linda Fisita[212], para a criança dos meus olhos, vida da minha vida”. Tais bilhetes eram análogos a certos gestos charmosos — que às vezes, como os próprios bilhetes, tinham a intenção de compensar ausências ou momentos de negligência de Diego, como na madrugada em que, depois de uma noite na cidade acompanhado de algumas turistas, ele voltou para Coyoacán levando uma carroça abarrotada de flores[213].

Frida e Diego demonstravam por meio de palavras e gestos seus sentimentos de ternura um para com o outro. Mariana Morillo Saffa, que os conheceu durante a última década em que viveram juntos, relembra[214] que Frida tinha o hábito de ouvir o som da chegada de Diego. Ela ficava imóvel, em silêncio, e quando escutava o marido à porta, sussurrava: “Diego chegou!”. Ele a beijava rapidamente na boca. “Como está a minha Frida, a minha criancinha da minha alma?”, ele perguntava, como se estivesse falando com uma criança. “Ela o tratava como a um Deus”, Mariana pondera. “Ele a tratava como sua queridinha.”

Alguns observadores julgam que os apelidos carinhosos que os dois usavam — “Sapãozinho” e “Niña Fisita” — eram parte de uma charada, um falso brilho para dar aparência exterior enganosa aos problemas que persistiam em seu relacionamento, ou mais um símbolo de sua insistência em sua *mexicanidad*, já que os diminutivos de tratamento afetuoso são típicos do espanhol mexicano em comparação ao castelhano. Talvez. Mas a Cachucha Carmen Jaime lembra-se[215] do olhar “extasiado” de Rivera ao chegar em casa e ficar de pé na soleira da porta da sala, dizendo “Chicuita” (versão em “fala de bebê” de *chiquita*, que significa “pequenina”).

No primeiro Autorretrato, Frida está usando um luxuoso vestido de estilo renascentista. No segundo, ela se apresenta como uma pessoa “do povo”, e, mais enfaticamente, como mexicana. Sua blusa rendada é um exemplar típico das roupas baratas vendidas no México em bancas do mercado, e suas joias

— brincos de estilo colonial e contas de jade pré-colombianas — simbolizam a identificação da pintora como *mestiza* (pessoa que provém do cruzamento de sangue indígena e espanhol). “Em outra época eu me vestia como menino[216], com cabelo raspado, calças, botas e jaqueta de couro”, Frida disse certa vez. “Mas quando eu ia ver Diego punha um traje *tehuano*.”

Claramente, não foi a informalidade boêmia que instigou Frida a usar em seu casamento roupas emprestadas de uma criada indígena. Quando optou por vestir as roupas *tehuanas*, Frida estava escolhendo uma nova identidade, o que ela fez com todo o fervor de uma freira que toma o véu. Mesmo em menina, para Frida as roupas eram uma espécie de linguagem, e a partir de seu casamento as intrincadas relações entre roupas e autoimagem, e entre estilo pessoal e estilo de pintura, formam uma das tramas secundárias do desenrolar de seu drama.

O traje que Frida decidiu adotar era o das mulheres do istmo de Tehuantepec, e as lendas em torno delas sem dúvida informaram sua escolha: as mulheres de Tehuantepec são famosas por serem imponentes, sensuais, inteligentes, corajosas e fortes. Segundo o folclore, vivem em uma sociedade matriarcal, em que as mulheres dirigem os mercados, cuidam das questões fiscais e dominam os homens. E a roupa é linda: um blusão bordado e uma saia comprida, geralmente de veludo vermelho ou púrpura, com uma prega de algodão branco na bainha. Os acessórios incluem correntes de ouro e colares de moedas de ouro, que constituem o arduamente conquistado dote das moças, e, em ocasiões especiais, um primoroso adorno de cabeça com plissês rendados e engomados, semelhantes a um rufo elisabetano de tamanho fora do comum.

Às vezes, Frida usava trajes de outras épocas e lugares; às vezes, misturava elementos de diferentes trajes em um conjunto cuidadosa e harmoniosamente combinado. Ela podia usar *huaraches* (sandálias) indígenas ou botinhas de couro do tipo usado nas províncias no início do século, bem como pelas *soldaderas* que tinham lutado junto de seus homens na Revolução Mexicana. Às vezes, quando posava para a fotógrafa Imogen Cunningham, Frida enrolava o *rebozo* em torno do corpo, à maneira de uma *soldadera*. Em outras ocasiões, envergava um lenço de seda espanhola, ricamente bordado e decorado com franjas. Camadas de anáguas, em cujas bainhas a própria Frida bordava ditos populares mexicanos obscenos, conferiam a seu andar graciosidade e balanço especiais.

Para Frida os elementos do vestuário eram uma espécie de paleta, da qual ela selecionava a cada dia as imagens de si mesma que queria apresentar ao mundo. As pessoas que assistiam ao ritual com que Frida se vestia lembram o tempo e o cuidado que ela dedicava ao ato de escolher as roupas, de seu perfeccionismo e precisão. Muitas vezes, com uma agulha nas mãos, ela improvisava antes de colocar uma blusa, acrescentando uma fita aqui, uma renda acolá. Decidir que cinto combinava com a saia era uma questão séria. “Funciona?”, ela perguntava. “Ficou bom?”^[217] “Frida encarava com uma atitude estética o ato de se vestir”, recorda a pintora Lucile Blanch. “Ela estava pintando um quadro completo, com cores e formas.”

Para acompanhar os trajes exóticos, Frida arrumava os cabelos em diversos estilos, alguns penteados típicos de certas religiões do México, alguns de invenção própria. Ela puxava os cabelos para trás, às vezes com tanta força nas têmporas que chegava a doer, e depois os amarrava ou trançava com fitas coloridas de lã e decorava com tiaras, faixas, grampos ou primaveras frescas. Uma amiga observou que, quando ela prendia os cabelos, cravava os dentes do pente no couro cabeludo, com um “masoquismo coquete”^[218]. Anos depois, já mais fraca, ela gostava que a irmã, a sobrinha ou alguma de suas amigas íntimas se incumbisse da tarefa de pentear seus cabelos. “Arrumem meu cabelo”, ela pedia. “Penteiem meu cabelo.”

Frida adorava joias, que desde os primeiros dias de casados Rivera lhe dava em profusão, como se dedicasse oferendas a uma princesa indígena. Ela usava joias de todo tipo, de contas de vidro baratas a pesados colares pré-colombianos de jade, de adornados brincos pendentes coloniais a um par no formato de mãos, presente que ganhou de Picasso em 1939. Seus dedos exibiam um desfile de anéis em constante mudança, com peças de diversos estilos e origens. Em gestos de generosidade impulsiva, as pessoas davam-lhe anéis de presente, e Frida os distribuía com a mesma prodigalidade.

Obviamente, até certo ponto Frida escolheu vestir-se como mulher *tehuana* pela mesma razão pela qual adotara a *mexicanidad*: para agradar a Diego. Rivera gostava do traje de Tehuantepec; ele viajava com frequência ao istmo, para pintar o povo dali trabalhando ou se divertindo, e é corrente o boato de que um de seus vários amores no período em que namorou Frida fora uma beleza da região.

Rivera, descendente de índios-espanhóis e judeus-portugueses (às vezes ele alegava ter também sangue holandês, italiano e chinês), gostava de enfatizar

o aspecto indígena da herança de Frida, exaltando-a como autêntica, original e “primitiva”.

Ela é uma pessoa[219] cujos pensamentos e sentimentos não sofrem restrição de qualquer tipo de limitação a eles impingido por falsas necessidades de conformidade social burguesa. Ela sente profundamente todas as experiências porque a sensibilidade de seu organismo ainda não foi entorpecida pela estafa excessiva do tipo que leva à dissolução de faculdades inatas. [...] Frida despreza mecanismos, e portanto tem a resiliência com a qual um organismo primitivo trava contato com as experiências mais fortes e sempre variadas da vida ao seu redor.

A bem da verdade, Frida era uma mulher da cidade, formada em um ambiente burguês, e depois “boêmio da classe alta”, que nada tinha a ver com a vida “simples” dos índios mexicanos. E não é improvável que para Frida, assim como para outras pessoas de seu meio que se vestiam com trajes mexicanos, a opção por usar roupas campesinas estava relacionada à noção, então em voga, de que os camponeses e índios são mais ligados à terra, e portanto mais profundamente sensuais, mais “reais” do que a gente urbana sofisticada. Ao vestir trajes nativos, as mulheres declaravam a primazia de sua ligação com a natureza. O traje era uma máscara primitiva que as libertava dos usos e costumes burgueses. É óbvio que havia também um fator político em jogo. Envergar vestimentas indígenas era uma maneira de proclamar lealdade a *la raza*. Certamente Rivera não hesitou em ganhar vantagem política com as roupas de Frida. “O clássico traje mexicano[220] foi criado pelo povo para o povo”, ele afirmou. “As mulheres mexicanas que não o usam não pertencem ao povo, mas são mental e emocionalmente dependentes de uma classe estrangeira da qual desejam fazer parte, ou seja, a grande burocracia norte-americana e francesa.”

Desde o instante em que se casaram, Frida e Diego começaram a desempenhar papéis importantes no cenário teatral da vida um do outro. Usar trajes *tehuanos* era parte da autoinvenção de Frida como personalidade lendária e companheira e contraste perfeito para Diego. Delicada, exuberante e bonita, ela era o ornamento necessário para o marido descomunal e feio — a pena de pavão no chapéu Stetson dele. E embora desempenhasse alegremente o papel de donzela indígena para Diego, isso não passava de um autêntico artifício. Ela não mudou sua personalidade meramente para se

adequar ao ideal de Diego, mas sim inventou um estilo pessoal altamente individual para dramatizar a personalidade que ela já possuía e que, ela bem o sabia, Diego admirava. No fim das contas, Frida criou uma personagem tão espirituosa e extravagante que muita gente julgava que a pena do pavão era mais atraente (e mais cativante) do que o próprio chapéu.

De fato, o traje de *tehuana* de Frida tornou-se uma parte tão essencial de sua *persona* que várias vezes ela o pintou sem a dona. A vestimenta servia como substituto dela própria, uma segunda pele nunca totalmente assimilada pela pessoa escondida sob ela, mas tão integrada a ela que, mesmo quando era tirada conservava algo da pessoa que a usava. É uma visão primitiva e anímica das roupas, que faz lembrar a maneira como uma criança sente a presença da mãe em uma peça de roupa que ela deixa sobre a cadeira enquanto se troca para sair de casa. Claramente, Frida conhecia esse poder mágico que as roupas possuem[221] de substituir as pessoas que as usam. Em seu diário, ela escreveu que o traje de índia *tehuana* era “o retrato ausente de uma única pessoa” — seu eu ausente.

Sempre uma forma de comunicação social, com o passar dos anos as roupas de Frida se converteram em antídoto contra o isolamento; mesmo no fim da vida, quando estava muito doente e recebia pouquíssimas visitas, ela se vestia com o apuro de quem se preparava para ir a uma festa. Assim como os autorretratos confirmavam sua existência, as roupas faziam com que a mulher frágil, quase sempre presa à cama, se sentisse mais magnética, mais visível e mais enfaticamente presente como objeto físico no espaço. Paradoxalmente, eram uma máscara e uma moldura. Uma vez que definiam a identidade de quem as usava em termos de aparência, as roupas distraíam Frida — e o observador — da dor interior. Frida dizia que as usava por “coqueteria”; ela queria esconder as cicatrizes, ocultar a perna manca. A esmerada embalagem era uma tentativa de compensar as deficiências do corpo, seu senso de fragmentação, dissolução e mortalidade. À medida que sua saúde foi declinando, fitas, laços, flores e joias foram ficando cada vez mais elaborados e coloridos. Em certo sentido, Frida era como uma *piñata* mexicana, uma frágil gamela, em geral de papel machê, cheia de balas e doces, no formato de estrela e toda enfeitada com balangandãs e lantejoulas, mas destinada a ser esmagada. Pendurada por uma corda, a *piñata* fica à mercê dos golpes de crianças de olhos vendados, que têm de acertá-la com um cabo de vassoura até que a gamela se rompa e as balas caiam. Assim era

Frida, recebendo da vida pancada atrás de pancada. Enquanto a *piñata* dança e balança, o conhecimento de que ela está prestes a ser destruída torna ainda mais pungente sua beleza colorida. Da mesma maneira, a decoração de Frida era comovente: era a um só tempo uma afirmação de seu amor pela vida e um sinal de sua consciência — e de sua atitude de desafio e rebeldia — da dor e da morte.

Capítulo 9

Gringolândia

Mesmo antes de Plutarco Elías Calles assumir a presidência em 1924, a euforia dos primeiros anos do renascimento muralista já tinha começado a esfriar e azedar. Estudantes conservadores da Preparatória amotinaram-se, apagando e depredando os murais novos da escola; no mesmo dia em que Vasconcelos, que havia encomendado os murais, renunciou ao cargo de ministro da Educação, Siqueiros e Orozco foram impedidos de subir no andaime. Em agosto, um decreto presidencial suspendeu a maior parte da produção de murais no México. Os muralistas começaram a se dispersar; Siqueiros abandonou temporariamente a pintura para assumir o papel de líder operário no estado de Jalisco. Em 1927, Orozco foi para os Estados Unidos e passou os seis anos seguintes pintando murais em Pomona College, na cidade de Claremont, Califórnia, na Nova Escola de Pesquisa Social em Manhattan, e no Dartmouth College, em Hanover, New Hampshire.

A situação de Rivera era diferente. Embora sua obra também tenha sido vandalizada e ameaçada em 1924 — o diretor do Departamento de Belas-Artes proclamou que seu primeiro ato oficial seria “cobrir com cal aqueles horríveis afrescos”[\[222\]](#) —, Rivera de algum modo conseguiu cair nas graças de José Manuel Puig Casauranc, ministro da Educação de Calles, que se referia a Rivera como “o filósofo do pincel”[\[223\]](#), e que ao longo dos quatro anos seguintes manteve o muralista na folha de pagamento do governo (o fato de que Diego aceitara pagamento para pintar um mural no Palácio Nacional fora a causa imediata de sua expulsão do Partido Comunista). Mas o período de 1929 a 1934 foi de repressão política. O orçamento militar cresceu, e a atitude de tolerância com relação aos esquerdistas mudou até assumir a forma de uma virulenta hostilidade. O apoio governamental aos sindicatos de trabalhadores deixou de existir. Agora, os comunistas (Siqueiros, por

exemplo) frequentemente eram presos, deportados ou assassinados, ou simplesmente “desapareciam”. Entre 1930 e 1931, a histeria anticomunista no México havia engendrado os Camisas Douradas, organização de cunho fascista. Os motins estudantis que em 1924 haviam resultado em ataques aos murais da Preparatória podem ter parecido pueris se comparados ao clima de ameaça que agora havia se instalado. A despeito de sua agilidade, resistência e determinação de manter seu *status* e o pincel em ação, Rivera não tinha como saber se e quando um funcionário do governo usando terno escuro apareceria no andaime e o impediria de trabalhar — afinal de contas, a visão que ele tinha do México era marxista. Se os comunistas o chamavam de “pintor dos milionários” e “agente do governo”, os direitistas o rotulavam de agente da revolução. Era uma boa hora para ir embora, o que ele fez, juntando-se a Orozco nos Estados Unidos (quando Siqueiros foi expulso do México, em 1932, também foi para os Estados Unidos, fixando-se em Los Angeles, onde dava aulas de técnica de afresco).

A situação era repleta de ironias, como o embaixador Morrow incumbindo Rivera de pintar murais revolucionários no palácio dos conquistadores espanhóis. O renascimento do muralismo mexicano ganhara notoriedade nos Estados Unidos em meados da década de 1920, e Rivera em particular se transformara em lenda. Ninguém parecia dar muita atenção ao fato de que ele era um comunista cujos murais estavam coalhados de martelos e foices, estrelas vermelhas e retratos pouco lisonjeiros de Henry Ford, John D. Rockefeller, J. P. Morgan e outros barões, banqueiros e industriais. Como definiu o crítico Max Kozloff^[224]: “Em nenhum outro lugar a arte declaradamente proletária foi patrocinada com tanta generosidade por grandes líderes capitalistas”. Assim como o reacionário governo mexicano, os grandes líderes do capitalismo estadunidense podiam alardear sua tolerância e largueza de espírito empregando um artista como Rivera: qualquer um que pagasse pelas mensagens marxistas de Rivera devia ter em mente o bem público, e não o ganho privado.

Ao aceitar encomendas e comissões do governo mexicano e de capitalistas norte-americanos, Rivera caiu no descrédito do Partido Comunista, mas granjeou também a oportunidade de criar obras públicas para a glorificação e edificação do proletariado industrial. Afinal de contas, não fora o próprio Lênin quem aconselhara os revolucionários a fazer a revolução de dentro para fora? Que lugar melhor do que o país que era ao mesmo tempo a vanguarda

da era das máquinas e que, no início da Grande Depressão, parecia pronto para a revolução?

Rivera não guardava segredo de seus propósitos revolucionários. Ao fazer referência à sua expulsão do Partido Comunista, ele disse a um repórter novaiorquino que só “me resta uma coisa[225]: provar que a minha teoria [da arte revolucionária] seria aceita numa nação industrial dominada por capitalistas. [...] Tive de vir [para os Estados Unidos] como espião, disfarçado”. Sua pintura, ele disse, pretendia ser propaganda comunista: “A arte é como presunto”, ele declarou. “Alimenta as pessoas.”

Talvez o mais importante para Rivera fosse o fato de que os capitalistas dos Estados Unidos eram os mestres por trás dos mais maravilhosos avanços tecnológicos. O homem apelidado de “Lênin do México” sentia-se tão fascinado pela beleza da tecnologia quanto por seu potencial revolucionário. Talvez com ironia involuntária, ele disse sobre seu painel em afresco *Bens congelados* (1931), em que o cofre de um banco forma a subestrutura de um retrato sombrio da injustiça econômica na Manhattan nos anos da Depressão: “Há tanta beleza[226] na porta de aço do cofre. Talvez as gerações futuras reconheçam a máquina como a arte do nosso tempo”.

Frida e Diego embarcaram para São Francisco na segunda semana de 1930, ele municiado de trabalho — encomendas para pintar murais na Bolsa de Valores de São Francisco e na Escola de Belas-Artes de São Francisco (hoje Instituto de Artes de São Francisco) —, graças aos esforços do escultor Ralph Stackpole, que ele conhecera em Paris, e William Gerstle, presidente da Comissão de Artes de São Francisco. Diego se lembrava de que na noite em que chegou o convite, “Frida sonhou[227]Blanch, entrevista particular.

que estava acenando, dando adeus à família, rumo à ‘Cidade do Mundo’, como ela chamava São Francisco”. Durante a viagem, ela surpreendeu Diego com um presente — um autorretrato (hoje perdido): “No plano de fundo havia uma linha do horizonte de uma cidade desconhecida. Quando chegamos a São Francisco, levei um susto ao constatar que a cidade que ela havia imaginado era a mesma que estávamos vendo pela primeira vez”.

O casal desembarcou em 10 de novembro e foi morar em um enorme estúdio de Ralph Stackpole no número 716 de Montgomery Street, no velho bairro dos artistas. Lucile Blanch, que tinha se mudado temporariamente para a cidade acompanhando o marido, o pintor Arnold Blanch, que fora dar aulas na Academia de Belas-Artes de São Francisco, morava dois andares abaixo.

“Uma vez que eles não tinham telefone[228], usavam o nosso.” A sra. Blanch disse que Frida não agia como artista. Ela era tímida demais com relação a suas telas para pedir que a amiga as visse. “Éramos ambas pintoras, mas nunca falávamos sobre arte”, ela relembra. “Frida e eu parecíamos uma dupla de meninas risonhas. Frida era radiante quando abria a boca, fazia piada de tudo e de todos, rindo das coisas de maneira brincalhona e talvez com certo esnobismo. Ela era bastante crítica quando achava que algo era pretensioso, e zombava dos californianos.”

Rivera só começou a pintar sua alegoria da Califórnia na Bolsa de Valores de São Francisco em 17 de janeiro, quase dois meses após sua chegada. Primeiro precisava absorver a atmosfera e o aspecto de seu tema. Acompanhado de Frida, explorou a cidade, suas espetaculares colinas, ladeiras e pontes, sua pitoresca zona de beira-mar, a região industrial, e percorreu de carro as cercanias para ver os pomares, as torres de petróleo, uma mina de ouro, e a maravilhosa terra cor de siena queimada e ocre-alaranjada. Fez esboços das filas de pão repletas de homens derrotados, pálidos, doentios e de olhar vazio, e tomou nota das casas elegantes da Russian Hill, diante das quais homens de ternos bem cortados e mulheres em estilosos vestidos colantes e rebolantes e usando pequenos e ousados chapéus entravam em automóveis reluzentes.

A fim de conhecer o povo estadunidense, Rivera foi com Frida assistir ao jogo anual de futebol americano Stanford x Califórnia. Quando indagado por um jornalista sobre suas impressões, ele comentou que o jogo não era trágico como uma tourada, mas sim alegre. “Seu jogo de futebol[229] é esplêndido, emocionante, belo. [...] um grande quadro vivo, arte espontânea e inconsciente. É arte de massa, uma nova forma de arte.” Não há registros do que Frida achou. Ninguém se deu o trabalho de perguntar. Aos 23 anos de idade, ela ainda não tinha desenvolvido a personalidade exuberante e irreverente que anos mais tarde faria dela um centro das atenções comparável a Diego, e os repórteres mal a notavam, a não ser para ocasionalmente pedir que falasse de sua juventude e graciosidade.

Em algum momento durante os preparativos para o mural da Bolsa, Rivera ficou obcecado pela figura de uma campeã de tênis, Helen Wills, e foi ela, para a consternação de muita gente, que ele escolheu como “representante das mulheres californianas” em sua alegoria da Califórnia. (Supõe-se que ela foi também o modelo para o nu feminino que ele pintou flutuando ou voando no

teto.) Anos depois, Frida contou a uma amiga[\[230\]](#) que enquanto Rivera estava fazendo estudos sobre Mills, acompanhando-a para quadras e jogos e desenhando a tenista em ação, ele às vezes desaparecia por dias a fio. Quando isso acontecia, Frida explorava sozinha a cidade, percorrendo de bonde suas íngremes ladeiras. Ela aperfeiçoava seu inglês, visitava museus e zanzava por Chinatown, procurando sedas chinesas com as quais fazia suas saias compridas. “A cidade e a baía são espetaculares”[\[231\]](#), ela escreveu à amiga de infância Isabel Campos.

O que é especialmente fantástico é Chinatown. Os chineses são tremendamente simpáticos, e nunca na minha vida vi crianças tão lindas como os chinesinhos. Sim, eles são realmente extraordinários. Eu gostaria de roubar um pra que você pudesse ver por si mesma. [...] Fez todo sentido vir pra cá, porque me abriu os olhos e vi um número extraordinário de coisas novas e belas.

“Éramos celebrados em festas[\[232\]](#), jantares, recepções”, Rivera relembrou. “Eu dava palestras.” De fato, Diego não apenas deu palestras em instituições como a Sociedade das Mulheres Artistas de São Francisco e a Associação de Arte do Pacífico, como também recebeu (e recusou) polpudas propostas para aceitar o cargo de professor na Universidade da Califórnia e no Mills College. Uma vez que seu inglês era limitado, ele em geral ministrava suas palestras em francês fluente, e Emily Joseph, colunista de arte do jornal *San Francisco Chronicle* e esposa do pintor Sidney Joseph, postava-se ao seu lado e fazia as vezes de intérprete. Plateias numerosas disputavam lugar para ver Rivera discorrer sobre arte e progresso social, temas que nos anos da Depressão rendiam debates acalorados. Em dezembro, o Palácio da Califórnia da Legião da Honra realizou uma exposição individual de Rivera, e diversas galerias californianas começaram a expor sua obra; em uma das estreias, o *Call-Bulletin* noticiou[\[233\]](#) que a multidão presente consistia de “praticamente todo mundo em São Francisco que algum dia na vida cantou alguma música, representou seu país como cônsul, atravessou o deserto montado em um camelo, editou uma revista ou pisou num palco”.

Quando finalmente começou a pintar, Rivera mergulhou de cabeça para reunir ao seu redor um séquito de assistentes, alguns remunerados, outros voluntários, que vinham do mundo todo para ser aprendizes do lendário

“maestro”. Havia, por exemplo, o leal Andrés Sánchez Flores, jovem mexicano que Rivera empregou durante anos como seu químico. Especialista em testar, moer e misturar pigmentos, Sánchez também trabalhou como motorista para Frida e Diego, já que nenhum dos dois sabia dirigir. O assistente-chefe e gesso-estucador de Rivera nos Estados Unidos era o artista Clifford Wight, homem alto, bonito e corpulento que havia sido da polícia montada do Canadá antes de viajar ao México para pedir emprego a Rivera. Outro ajudante, este bastante excêntrico, era o pintor lorde John Hastings, inglês radical que estava a caminho do México, saindo do Taiti, com o intuito de tornar-se discípulo não remunerado de Rivera quando encontrou o mestre por acaso em São Francisco. Matthew Barnes, pintor e ator, acrescentava ao grupo uma nota de jovialidade, e havia muitos outros, que se juntavam à equipe e depois desapareciam. Os assistentes de Rivera e suas respectivas esposas ficaram amigos de Frida, mas embora ela se sentisse feliz de ter a companhia deles, nunca estreitou laços com ninguém em São Francisco. Como muitas pessoas que se sentem tímidas e desgostosas em um ambiente novo, ela era um pouco desdenhosa em relação às pessoas que conhecia, e o desdém tomava a forma de críticas ácidas. “Não morro de amores pelos gringos”[\[234\]](#), ela escreveu. “São chatos e todos têm cara de pão cru (especialmente as mulheres velhas).”

Diego era diferente. Ele tinha um apetite voraz por novas experiências e sensações, e adorava tanto uma boa conversa como boa comida e bons vinhos. Ele apresentou Frida aos amigos: Ralph Stackpole, é claro, e sua esposa Ginette; Emily e Sidney Joseph; Timothy Pflueger, arquiteto do novo edifício da Bolsa de Valores de São Francisco; e William Gerstle. Ela também voltou a ter contato com o velho corretor de seguros e patrono das artes Albert M. Bender, que havia visitado o México e comprara pinturas de Rivera. Bender conhecia todas as pessoas certas — foi graças a seus esforços que Rivera tinha finalmente obtido permissão para entrar nos Estados Unidos (por ser comunista declarado, Rivera não conseguira visto) —, e, junto com Stackpole, arrebanhou compradores para a obra de Rivera.

Em São Francisco, Frida conheceu pessoalmente Edward Weston. Ela devia estar curiosa para encontrar-se com ele, pois Tina Modotti certamente devia ter falado sobre o fotógrafo, e Rivera tinha grande admiração pelas fotos de Weston. Embora tivesse a aparência de um tranquilo professor, Weston era um vulcão whitmaniano em erupção, com uma paixão sensual e

extasiada pela vida. “Sou um aventureiro[235] em viagem de descoberta”, ele escreveu sobre si mesmo, “pronto para receber impressões novas, ávido por novos horizontes... com os quais eu possa me identificar, e me unir com qualquer parte em que eu consiga reconhecer uma parte significativa de mim mesmo — o ‘mim mesmo’ dos ritmos universais.” Para Weston, assim como no caso de Rivera, os novos horizontes eram invariavelmente mulheres, e, como Rivera, o fotógrafo era irresistível. “Por que esta maré de mulheres?”[236], ele se perguntava, feliz mas perplexo: “Por que vêm todas de uma só vez?”.

Weston conheceu os Rivera em 14 de dezembro de 1930, e anotou em seu diário:

Conheci Diego![237] Eu estava parado junto a um bloco de pedra, e dei um passo a frente quando ele apareceu descendo a escadaria do pátio de Jessop Place — ele me deu um abraço que me ergueu do chão. Fotografei Diego e sua nova esposa — Frieda — também; ela é um contraste gritante com Lupe, pequena — uma bonequinha, perto de Diego, mas boneca apenas no tamanho, pois é forte e bastante bonita, mostra muito pouco do sangue alemão do pai. Vestindo traje nativo, incluindo até mesmo *huaraches*, ela causa muita empolgação nas ruas de São Francisco. As pessoas param para olhar para ela, maravilhadas. Comemos num pequeno restaurante italiano onde muitos artistas se reúnem, ficamos relembando os velhos tempos no México, com a promessa de nos encontrarmos novamente em Carmel.

Em uma das fotos, provavelmente tirada no estúdio de Stackpole, um Diego elefantino olha fixa e afetuosamente para sua noiva vestida com elegância em seu traje mexicano e usando três colares de pesadas contas pré-colombianas. Ela não olha para o marido. Em vez disso, encara o fotógrafo com — e isso é bastante incomum para uma mulher que raramente sorria para a câmera — uma expressão divertida, galanteadora e zombeteira.

No período que passou em São Francisco, Frida também fez amizade com Leo Eloesser, famoso cirurgião torácico especializado em cirurgias ósseas, e que Rivera conhecera no México. A partir daí, pelo resto da vida Frida confiaria mais nas opiniões médicas de Eloesser do que de qualquer outro especialista, e as cartas que escreveu para ele são recheadas de perguntas sobre suas várias doenças. Em dezembro de 1930, quando consultou Eloesser pela primeira vez, o médico diagnosticou uma deformação congênita de sua

coluna[238] (escoliose) e achatamento de um disco vertebral. Além disso, assim que chegou a São Francisco o pé direito começou a virar para fora de forma mais pronunciada, dificultando o caminhar.

Aos 49 anos[239], o dr. Eloesser era chefe de serviço do Hospital Geral de São Francisco e professor clínico da Faculdade de Medicina da Universidade de Stanford. Mas as exigências de sua profissão não o impediam de desfrutar da companhia das pessoas que ele amava, e o homem baixinho, de cabelos pretos e olhos intensos e inteligentes era amado por todos que o conheciam, inclusive Frida. Nos anos vindouros, ele seguiria sua forte consciência social (mas não especificamente política), dedicando-se a missões humanitárias que o levariam à Rússia, à América do Sul e à China, e, em 1938, a atuar junto ao Exército Republicano espanhol. Desde sua “aposentadoria” em 1952 até sua morte em 1976, aos 95 anos de idade, ele se empenharia na medicina comunitária em uma remota *ranchería* perto do vilarejo mexicano de Tacámbaro, em Michoacán.

Eloesser era um completo excêntrico, cujos hábitos estranhos e encantadores divertiam seus amigos. À meia-noite ele costumava sair do consultório, embarcava em sua chalupa de 32 pés e velejava até a baía da ilha Red Rock. Ao amanhecer, depois de tomar café da manhã a bordo, ele velejava de volta para a cidade e ia trabalhar. De vez em quando, abreviava o cruzeiro noturno para aparecer por volta das três da manhã na beira da cama de algum paciente da lista de casos críticos. Eloesser era também um excelente músico, e os saraus de música de câmara em seu apartamento em Leavenworth Street eram famosos, reunindo amigos musicistas como Isaac Stern, Joseph Szigeti e Pierre Monteux. Uma vez, o cirurgião embarcou num trem para ir a um congresso de medicina munido apenas de uma escova de dentes e de sua viola. Durante a viagem, passava as noites tocando e escrevendo o artigo que apresentaria no congresso. Ninguém sabe em que momento ele dormia.

Como gesto de amor e gratidão, Frida pintou *Retrato do dr. Leo Eloesser* (figura 21), com a dedicatória “Para o Dr. Leo Eloesser, com todo amor, Frieda Kahlo. São Francisco. Calif. 1931”. Usando terno escuro e camisa branca com um colarinho alto e impecavelmente engomado, o médico está de pé, todo empertigado, com uma das mãos encostada a uma mesa sobre a qual está o objeto que o identifica — um modelo em miniatura de um barco a vela em que se lê *Los Tres Amigos*. Outro objeto que o identifica é o desenho

assinado “D. Rivera” pendurado na parede nua, pois Eloesser era um patrono das artes. A pose é o padrão dos retratos de corpo inteiro de homens do México dos séculos xviii e xix, e o extremo primitivismo do estilo sugere que Frida tinha em mente um retrato *naïf*, como o de Secundino Gonzáles, obra do famoso pintor primitivista do século xix José María Estrada, que Frida admirava. Em *Retrato do dr. Leo Eloesser*, ela substituiu como sua principal fonte de inspiração a arte dos retratistas *naïf* mexicanos provinciais (que ela e Diego colecionavam) pelos murais e retratos de Rivera.

“Não podem faltar algumas notas sobre a pintura”[\[240\]](#), escreveu o dr. Eloesser em 10 de janeiro de 1968, quando o retrato estava prestes a ser doado pelo Hospital de São Francisco para a Faculdade de Medicina da Universidade da Califórnia:

Frida Kahlo de Rivera pintou o retrato em minha casa, no número 2.152 de Leaventworth St., durante a primeira visita dos Rivera a São Francisco. [...] É um de seus primeiríssimos trabalhos. Predominantemente cinza e preto quanto aos tons, me representa de pé ao lado de um modelo em miniatura de veleiro. Frida jamais tinha estado em um veleiro. Ela perguntou a Diego sobre o cordame das velas, mas não ficou satisfeita com a resposta. Ele disse a ela que pintasse as velas como ela achava que deviam ser. Foi o que ela fez.

Durante seus seis meses em São Francisco, especialmente quando ficou confinada por conta do problema no pé, Frida pintou diversos outros retratos. Como sempre, seus temas e modelos eram amigos, e, como sempre, a ligação pessoal entre artista e patrono ou tema afetava a aparência e o significado de sua obra: os retratos de Frida ecoam seu estilo de sociabilidade, que era direto, despretensioso, espirituoso e astuto nos julgamentos que ela fazia das pessoas. Um cuidadoso desenho a lápis capta muito bem a sofisticação e o requinte aristocráticos de lady Cristina Hastings[\[241\]](#), nascida em Milão e educada em Oxford, e cujas oscilações entre estados de tédio, fúria explosiva e humor Frida considerava congeniais e divertidos. Outra amiga, uma negra norte-americana cuja identidade é desconhecida, aparece em *Retrato de Eva Frederick* (figura 19) e em um desenho de um nu do mesmo período. Quem quer que seja, é evidente que Eva Frederick é uma mulher de inteligência e bom coração, por quem Frida nutria grande simpatia. É igualmente evidente que Frida não se dava muito bem com a modelo de *Retrato da sra. Jean*

Wight, datado de janeiro de 1931, que mostra a esposa do assistente-chefe de Rivera sentada de costas para uma janela com uma vista de São Francisco (figura 20). É um retrato insípido, convencional. Anos depois, quando Jean hospedou-se na casa de Frida e Rivera no México, Kahlo descreveu sua exasperação[\[242\]](#) com a convidada:

Ela tem o enorme defeito de acreditar piamente que está muito doente, e não faz outra coisa a não ser tagarelar sobre suas doenças e vitaminas, mas não faz o menor esforço para estudar alguma coisa e trabalhar. Jean não tem nada na cabeça a não ser idiotices, tais como comprar vestidos novos e como pintar o rosto, e como arrumar os cabelos, de modo a melhorar a aparência. E fala o dia todo de “modas” e outras coisas estúpidas que não significam nada, e não apenas isso, mas ela fala com uma pretensão que é de deixar a gente gelado.

Em meados de fevereiro, Diego já tinha terminado sua alegoria da Califórnia, menos de um mês depois de iniciada a obra. Não é surpresa nenhuma o fato de que ele e seus assistentes tenham trabalhado até o ponto da exaustão. Para se recuperar, ele e Frida deixaram São Francisco e foram para a casa da sra. Sigmund Stern, amiga de Albert Bender e proeminente benfeitora das artes, que vivia no campo, em Atherton. O que estava programado para ser um descanso de dez dias durou seis meses, durante três dos quais Rivera pintou um mural pastoril na sala de jantar da anfitriã.

É muito provável que tenha sido ali que Frida pintou *Luther Burbank*[\[243\]](#), seu retrato do horticultor californiano famoso pelo trabalho de criação de frutas e plantas híbridas (figura 22). (O criador não de novas máquinas, mas de novas plantas, fascinou Diego, que o colocou em sua alegoria da Califórnia.)

Frida transformou o próprio Burbank em um híbrido — metade árvore, metade homem. Ele é pequeno em comparação com as gigantescas folhas verdes de uma planta desenraizada que “se acasalou” ou está prestes a “se acasalar” com outra planta, mas, em vez de plantar o híbrido, ele próprio está plantado: está de pé dentro de um buraco, e suas calças marrons tornaram-se um tronco de árvore. Uma espécie de visão de raio x permite a Frida ver a continuação do homem-árvore debaixo da terra, onde suas raízes se emaranham com um esqueleto humano. Burbank, literalmente com os dois pés (transformados em tronco) na cova, é o primeiro exemplo do que viria a

se tornar um dos temas favoritos na pintura de Frida: a dualidade vida-morte, e a fertilização da vida pela morte. Ela ainda estava seguindo a visão de Rivera: em Chapingo, ela transformou a parte inferior do corpo nu de Tina Modotti em um tronco para mostrar a continuidade entre a planta e a vida humana, e a morte nutrindo a vida.

Luther Burbank é também a primeira indicação de que Frida Kahlo se tornaria uma pintora da fantasia e não uma pintora de retratos diretos e relativamente realistas. Não temos como saber o que suscitou a mudança. É possível que ela tenha visto exemplos de arte surrealista em São Francisco, ou talvez alguma coisa em sua própria vida tenha feito com que evocasse as incursões imaginativas nos murais mexicanistas de Rivera (como os de Chapingo) ou na arte popular mexicana. Em todo caso, com sua mistura de invenção, engenhosidade e detalhes miniaturistas, com seu tempestuoso céu azul e colinas verdejantes (sem plantas, exceto pelas duas árvores frutíferas de Burbank), a tela aponta para obras matizadas de realismo e imaginação como *Meus avós, meus pais e eu*.

Quando Frida e Diego retornaram a São Francisco, em 23 de abril, Rivera finalmente começou a trabalhar na encomenda de William Gerstle, o afresco da Escola de Belas-Artes de São Francisco. E Frida dedicou-se a *Frida e Diego Rivera*^[244], uma espécie de retrato de casamento pintado um ano e meio depois do matrimônio (ilustração iii). Como os retratos de Jean Wight e Eva Frederick, a tela tem uma inscrição informativa escrita em uma fita, recurso usado por Kahlo e Rivera e que deriva da pintura colonial mexicana. A mensagem é de tom ingênuo, e a tela é vazada em estilo *naïf* e folclórico: “Aqui você vê a mim, Frida Kahlo, com meu amado marido Diego Rivera. Pinte este retrato na bela cidade de São Francisco para nosso amigo sr. Albert Bender, no mês de abril do ano de 1931”. Se Frida de fato pintou *Luther Burbank* em Atherton, e se acreditarmos que pintou o retrato de casamento “na bela cidade de São Francisco [...] no mês de abril”, então ela devia estar trabalhando com o mesmo afinco do marido, contradizendo a lembrança de Lucile Blanch de que “ela não pintava muito” e “não agia como artista” em São Francisco. A julgar pelo salto de qualidade entre o retrato da sra. Jean Wight, pintado em janeiro, e o retrato de casamento, Frida estava secretamente levando a sério seu ofício. Em maio, ela escreveu a Isabel Campos: “Passo a maior parte do tempo pintando^[245]. Espero ter uma exposição em setembro (minha primeira) em Nova York. Aqui não tive

tempo suficiente, só consegui vender algumas telas”.

No retrato duplo, ela mostra Diego e a si mesma da maneira como os californianos os viam, como recém-casados. Diego parece imenso ao lado da noiva. (Ele tinha 1,82 metro de altura, e em 1931 pesava 136 quilos. Frida tinha 1,60 metro de altura e 44 quilos.) O retrato que pinta de Rivera coincide com a descrição que faz da aparência do marido no longo ensaio “Retrato de Diego”, que ela escreveria anos depois para o catálogo de uma exposição de Diego:

Sua barriga enorme[246], firme e lisa como uma esfera, sustenta-se sobre suas pernas fortes, belas colunas, que terminam em pés enormes apontados para os lados, em um ângulo obtuso, como se para abarcar o mundo inteiro e para escorá-lo de maneira invencível sobre a terra como um ser antediluviano, do qual emerge, da cintura para cima, um exemplo da humanidade futura, distante de nós 2 ou 3 mil anos.

Rivera é retratado como o grande artista empunhando sua paleta e pincéis; Frida no papel de que ela mais gostava, a de esposa venerando o marido gênio. Diego está de pé com os pés solidamente plantados, como os alicerces de um arco do triunfo; usando delicados chinelos, os pés de Frida não parecem substanciais o bastante para fixá-la, e ela parece mal roçar o chão. Ela flutua no ar como uma bonequinha chinesa, sustentada pela força da mão de seu cônjuge monumental. Contudo, o olhar penetrante de Frida tem uma nota de humor demoníaco e força corajosa, e apesar de toda a solicitude e “feminilidade” de sua pose e seu traje, ela está calma e controlada. O retrato mostra uma jovem apresentando ao mundo — talvez com certa diferença vistosa e conveniente, mas também com orgulho de seu “bom partido” — seu novo parceiro. O retrato evoca um tipo comum no México: a esposa que assume de bom grado o papel de submissa, mas que na verdade manda na casa e controla o marido com dominação hábil e delicada.

O retrato de casamento é revelador também em outro sentido: Diego está com a cabeça ligeiramente virada para o lado, na direção contrária à noiva, e seus braços estreitados junto ao próprio corpo. Sua cabeça se inclina para o próprio ombro, e seus braços se movem na direção de si mesmo; as mãos unidas do casal ocupam o centro da tela, sugerindo a importância, para Frida, dos laços do casamento. Desde o início, a pintura implica que Frida sabia que Diego não se deixava possuir. De que a primeira paixão do marido na vida

era sua arte, e que embora ele pudesse amá-la, seus verdadeiros objetos de devoção eram a beleza, o México, o marxismo, o “povo”, as mulheres (muitas delas), as plantas, a terra. “Diego está além de todas as relações precisas e limitadas”^[247], Frida escreveu. “Ele não tem amigos, tem aliados; ele é bastante afetuoso, mas nunca se entrega.” Ela queria ser sua última aliada.

Em São Francisco, Frida aprendeu que uma das maneiras de ser a melhor aliada de Rivera, de prendê-lo, mesmo que fosse com o leve aperto de mãos mostrado no retrato de casamento, era ser divertida e alegre. Um exemplo: em um jantar^[248] a que compareceram diversas pessoas do mundo das artes, ela notou que uma jovem sentada ao lado de Diego estava flertando acintosamente com ele; Rivera estava radiante. Frida bebericou seu vinho e iniciou seu contra-ataque; no início, Kahlo foi discreta, e começou a cantarolar e interpretar canções mexicanas. À medida que o vinho foi fazendo efeito, ela ficou mais atrevida, até que por fim tinha a mesa na palma das mãos; uma vez que agora conseguira fazer com que Diego grudasse nela os olhos afetuosos e divertidos, Frida tinha triunfado. O atrevimento e a determinação de ser “a mulher de Diego” são inequívocos no retrato de casamento de Frida; certamente foi com uma piscadela secreta que ela deu ao contorno geral de si mesma e do marido o mesmo formato da inicial gravada no cinturão de Diego — a letra D.

Enquanto Frida apresentava o marido ao espectador como uma figura de pé olhando polidamente para a frente, ele estava ocupado na Escola de Belas-Artes da Califórnia apresentando-se sentado de costas para a plateia. Seu mural é uma monumental piada *trompe-l’oeil*: Diego e seus assistentes aparecem em cima de um andaime, entregues à tarefa de pintar o afresco de um operário no que parece ser a parede da própria escola. Como tantas imagens de trabalhadores naquela década em que havia pouco trabalho disponível, o herói de Rivera, protegido por um capacete, parece um cruzamento de Golias e um soldado raso, manejando as alavancas de comando de um futuro que seus olhos encaram com a significativa honestidade que caracteriza as imagens dos homens representativos da década de 1930. Embaixo do andaime, discutindo os planos arquitetônicos da escola de arte, estão Timothy Pflueger, William Gerstle e Arthur Brown Jr., o arquiteto da escola, os três usando terno e chapéu, o que os distingue dos artistas e do operário, que usam camisas com as mangas dobradas. Bem no

centro do mural *A fabricação de um afresco*, o amplo traseiro de Rivera transborda do andaime enquanto ele contempla a pintura do homem de corpo mais rijo e mais saudável a quem pertence o futuro. Assim, de maneira irônica, Rivera instrui os estudantes de arte sobre a relação entre arte e revolução! Se sua chegada a São Francisco foi anunciada por certa indignação pública — “Rivera para a Cidade do México[249], para São Francisco o melhor de São Francisco”, exigia uma manchete —, sua partida foi acompanhada por uma rajada de controvérsia. A reclamação do pintor Kenneth Callahan[250] é sintomática: “Muitos moradores de São Francisco”, ele escreveu “preferem ver esse gesto [a visão do bumbum de Rivera] como um insulto direto e premeditado. Se é uma piada, é bastante engraçada, mas de mau gosto”. A mensagem social de Rivera não fomentou exatamente a revolução social, mas causou considerável comoção.

Em 8 de junho de 1931, cinco dias depois de terminar o afresco, Frida e Diego voltaram para o México, para onde haviam sido convocados por carta e telegrama pelo presidente Ortiz Rubio, que estava ansioso para que Rivera concluísse o mural que havia começado a pintar na escadaria do Palácio Nacional. O casal ficou na casa azul de Coyoacán, enquanto Diego, com o dinheiro pago pelos patronos norte-americanos, começou a construir a nova casa (as duas casas separadas unidas por uma ponte) no distrito residencial de San Ángel, na Cidade do México (uma fotografia de 1932 mostra os dois com o cineasta russo Sergei Eisenstein, que estava no México filmando seu épico *¡Qué viva México!*, nos degraus do pátio em Coyoacán).

Uma semana depois de voltar para o México, Frida escreveu para o dr. Eloesser:

Coyoacán, 14 de junho de 1931

Querido Doutor:

Você não pode imaginar a dor que sentimos por não ver você antes de irmos pra cá, mas foi impossível. Telefonei três vezes para seu consultório, mas não o encontrei e ninguém atendeu, então deixei recado com Clifford [Wight], pedindo que me fizesse o favor de te dar uma explicação. Também, imagine, na véspera do dia de irmos embora de São Francisco o Diego ficou pintando até a meia-noite, e não tivemos tempo pra nada. Então esta carta serve em primeiro lugar para pedir mil perdões e dizer que chegamos bem neste país de *enchiladas* e feijões fritos — o Diego já está trabalhando no palácio. Ele teve um probleminha na boca e além disso se sente muito cansado. Eu

gostaria, se você escrever pra ele, que dissesse que é necessário, para a saúde dele, descansar um pouco, já que se ele continuar trabalhando desse jeito, vai morrer. Não diga que eu te contei que ele está trabalhando tanto, mas diga que você sabe e que é absolutamente necessário que ele descanse um pouco. Eu ficaria muito agradecida.

O Diego não está feliz, já que sente falta da amizade e cordialidade do povo de São Francisco bem como da cidade em si, e agora ele não quer outra coisa a não ser voltar aos Estados Unidos pra pintar. Eu cheguei me sentindo muito bem, muito magrinha como sempre e entediada com tudo, mas me sinto muito melhor. Não sei como posso te pagar pelo meu tratamento e por todos os favores que você fez pra mim e pro Diego. Eu sei que a pior maneira seria com dinheiro, mas por maior que seja a minha gratidão, ela jamais conseguiria compensar sua bondade, então eu imploro que você seja bonzinho e me diga o quanto eu te devo, já que não pode imaginar a dor que me causou ter que vir embora sem ter te dado nada que fosse equivalente à sua generosidade. Em sua resposta à minha carta, me diga como você está, o que está fazendo, tudo e, por favor, mande meus cumprimentos a todos os seus amigos, especialmente Ralph e Ginette [Stackpole].

O México, como sempre, está desorganizado e ao deus-dará, a única coisa que conserva é a imensa beleza de sua terra e dos índios. Todo dia a feiura dos Estados Unidos rouba um pedaço, é uma coisa triste, mas as pessoas precisam comer e não se pode evitar que o peixe grande coma o pequeno. O Diego manda muitas saudações. Receba o afeto que você sabe que sinto por você.

Frieda

O casal Rivera não ficaria muito tempo no México: em julho, Frances Flynn Paine, negociadora de arte de Nova York, conselheira de arte dos Rockefeller e membro do conselho diretivo da Associação Mexicana de Artes, esteve no país para convidar Diego para uma mostra retrospectiva no emplumado Museu de Arte Moderna de Nova York.

Durante os regimes conservadores de Calles e seus sucessores, o entusiasmo pelo intercâmbio cultural andara de mãos dadas com a melhoria nas relações entre Estados Unidos e México. Um dos resultados foi a Associação Mexicana de Artes, criada na casa de Manhattan de John D. Rockefeller Jr., com o intuito de “promover a amizade[251] entre o povo do México e dos Estados Unidos, estimulando as relações culturais e o intercâmbio das belas-artes e das artes aplicadas”. Foi Rockefeller quem doou o dinheiro que financiou a fundação da instituição. Seu cunhado, o banqueiro

nova-iorquino Winthrop W. Aldrich, era o presidente da Associação (provavelmente não é coincidência que as duas famílias, Rockefeller e Aldrich, fossem donas de vastas terras e propriedades na América Latina). Se Rivera era bom o bastante para a administração, a associação concluiu, era bom o bastante para o capitalismo. “Quem está pintando é a própria coluna vertebral de Diego[252], não a política”, alegou a sra. Paine no ensaio que escreveu para o catálogo da exposição de Rivera.

Certamente, Diego não tinha como resistir à honraria de uma retrospectiva no Museu de Arte Moderna — mostra que seria a segunda exposição individual de um artista (a primeira fora de Matisse) e a décima quarta exposição do museu. Mais uma vez, ele deixou inconclusos os murais do Palácio Nacional, e, na madrugada de um dia de meados de novembro, ele e Frida, acompanhados da sra. Paine e do fiel gesso-estucador de Rivera, Ramón Alva, adentraram a enseada de Nova York a bordo do *Morro Castle*. Diego estava no convés[253], com seu habitual entusiasmo efervescente. Acenava os braços, apontando para a beleza das luzes dos arranha-céus de Manhattan, as glórias da névoa, o sol nascente, os barcos rebocadores, as balsas, os rebocadores trabalhando no cais. De seu charuto de sete polegadas subia um filete de fumaça que se dobrava sobre a aba larga de seu sobretudo marrom. Seu sorriso, como sempre, era genial; suas maneiras, gentis. O recém-chegado anunciou ao repórter do jornal *New York Herald Tribune* que subira a bordo para entrevistá-lo: “Não existe um único motivo no mundo para que uma pessoa nascida em nossos dois continentes deva ir para a Europa em busca de inspiração ou para estudar. Está tudo aqui — a força, o poder, a energia, a tristeza, a glória, a juventude de nossas terras”; e admirando o edifício Equitable, na baixa Manhattan, um mastodonte que se erguia quarenta andares acima da linha dos outros prédios (e um dos prédios que suscitou a lei de zoneamento de 1916, exigindo limites de altura para os arranha-céus), ele pronunciou: “Aqui estamos na nossa própria terra, pois, soubessem disso ou não, os arquitetos foram inspirados pelo mesmo sentimento que levou o antigo povo de Yucatán a construir seus templos”. Rivera desempenhava ao máximo o papel de embaixador cultural do Sul. Os povos da América do Norte e da América do Sul são um único povo, jovem e vital, ele disse. Uma nova e harmoniosa era daria ensejo a uma nova expressão americana na arte: “Estamos todos lutando para obter a perfeição — todos nós, em todas as classes. Sinto que por meio da colaboração nosso

esforço será bem-sucedido”.

Enquanto o navio ia se aproximando do cais, Rivera agitava desvairadamente o chapéu, saudando um grupo de amigos e um verdadeiro comitê de boas-vindas que o esperava no píer. Lá estavam A. Conger Goodyear, presidente do Museu de Arte Moderna, homem gentil e de cabelos brancos que se tornaria amigo íntimo de Frida; dois homens que Rivera conhecera em Moscou em 1928 — Jere Abbot, diretor associado do museu, e o jovem e brilhante diretor da instituição, Alfred H. Barr, que, uma década depois, visitaria o estúdio de Frida em Coyoacán e daria à anfitriã a enorme satisfação de lançar um olhar de aprovação tanto para sua obra como para sua pessoa. Clifford Wight e outros assistentes de Rivera em São Francisco também estavam lá.

Depois de deixar suas bagagens em um apartamento no Hotel Barbizon-Plaza, na Sexta Avenida com o Central Park Sul, Frida e Diego foram imediatamente para o edifício Heckscher, na rua 52 com a Quinta Avenida, onde na época ficava o Museu de Arte Moderna. Lá inspecionaram as galerias que em breve estariam repletas das pinturas de Rivera e o estúdio que havia sido montado e equipado para ele em um dos andares superiores do edifício. Ali Rivera trabalharia contra o relógio: ele dispunha de pouco mais de um mês para preparar a mostra, que teria 143 pinturas, aquarelas, desenhos e mais sete painéis em afresco móveis, três dos quais seriam composições novas, baseadas em suas observações de Manhattan.

Embora Rivera trabalhasse dia e noite, parando apenas para o ocasional copo de leite, reservava tempo para bancar o “leão social”, e ele e Frida foram homenageados em uma sucessão de festas e recepções. Por intermédio da sra. Paine, eles conheceram nova-iorquinos poderosíssimos do mundo das finanças e do mundo das artes. A sra. John D. Rockefeller (nascida Abby Aldrich), por exemplo, tornou-se amiga, benfeitora e cliente de Rivera. Ela uma vez pediu[254] que Diego pintasse em sua sala de jantar uma versão de *Noite dos ricos*, painel em afresco do prédio do Ministério da Educação que mostrava John D. Rockefeller, J. P. Morgan e Henry Ford jantando tiras de papel do registrador de cotações da Bolsa, mas Rivera se recusou: embora concordasse que a ideia era divertida, sabia também que trivializava suas convicções políticas. Contudo, Rivera adorava suas “noites dos ricos”. Há uma fotografia maravilhosamente engraçada dele em um jantar formal no University Club; é quase impossível diferenciar o pintor dos anfitriões —

gordo, careca, bem-vestido, e nitidamente saboreando um lauto banquete.

“Naturalmente, Diego já está trabalhando e a cidade está tremendamente interessada nele e em mim também”, Frida escreveu para o dr. Eloesser em 23 de novembro, “mas eu, como sempre, nada tenho a fazer a não ser olhar e ficar entediada durante algumas horas. Estes dias têm sido repletos de convites para a casa das pessoas ‘certas’ e estou bastante cansada, mas isso logo vai acabar e aos poucos vou poder sair por aí e fazer o que eu quiser.”

Lucienne e Suzanne Bloch, filhas do compositor suíço Ernest Bloch, conheceram Frida e Diego logo após a chegada do casal a Manhattan, em um banquete oferecido pelo patrono de Rivera, o sr. Charles Liebman, para sua irmã, a sra. Sigmund Stern. “Eu estava sentada ao lado de Diego”[\[255\]](#), Lucienne relembra. “Tomei posse dele e conversei sem parar com ele. Fiquei muito impressionada com a ideia de Diego de que as máquinas eram maravilhosas, pois todos os artistas que eu conhecia achavam as máquinas terríveis.” Lucienne contou a Diego que tinha sido convidada para ser chefe do departamento de escultura da escola de Frank Lloyd Wright em Taliesin. “Wright é um laçao dos capitalistas”, disse Diego, “porque acredita em espalhar as pessoas.” Lucienne ficou completamente absorvida por Diego, a ponto de não enxergar mais ninguém,

só que de vez em quando eu via Frida Rivera com aquela sobrancelha única que rasgava sua testa e suas lindas joias me olhando de cara feia. Depois do jantar, Frida veio até mim, me fuzilou com os olhos e disse: “Eu odeio você!”. Fiquei muito impressionada. Esse foi meu primeiro contato com Frida, e eu a adorei. No jantar, ela achou que eu estava flertando com Diego.

No dia seguinte, Lucienne foi ao estúdio de Rivera e começou a trabalhar como assistente dele. Assim que percebeu que Lucienne não estava tentando seduzir seu marido, mas apenas adorava a amplitude e exuberância de sua personalidade, as duas tornaram-se amigas íntimas (anos depois, quando Lucienne, que se casou com Stephen Dimitroff, outro dos assistentes de Rivera, teve um filho, escolheu Frida como madrinha).

As impressões que Frida teve de Nova York estão registradas em outra carta (26 de novembro) para o dr. Eloesser:

A alta sociedade daqui me deixa muito desanimada, e sinto um pouco de raiva destes

ricos daqui, já que vi milhares de pessoas na mais terrível miséria sem nada pra comer e sem lugar pra dormir, que é o que mais me impressionou aqui, é horrível ver os ricos dando festas dia e noite enquanto milhares e milhares de pessoas morrem de fome. [...]

Embora eu esteja muito interessada em todo o desenvolvimento industrial e mecânico dos Estados Unidos, acho que os norte-americanos não têm um pinga de sensibilidade e bom gosto.

Eles vivem como se estivessem num enorme galinheiro, sujo e desconfortável. As casas parecem fornos de pão e todo o conforto sobre o qual eles vivem tagarelando é um mito. Não sei se estou enganada, mas estou apenas te contando o que eu sinto.

Por causa da timidez e da antipatia pela sociedade gringa, Frida ficou grudada em Diego durante a abertura da exposição no Museu de Arte Moderna, em 22 de dezembro, apesar da presença de amigas como Lucienne Bloch e Anita Brenner. O *vernissage* foi um grande evento social, uma reunião da elite de Manhattan, prestigiada por figurões como John D. e Abby Rockefeller e gente sofisticada do mundo das artes, como Frank Crowninshield, além, é óbvio, dos funcionários, conselheiros e benfeitores do museu. Os convidados beberam e conversaram alegremente tendo ao fundo o cenário mexicano criado por Rivera; o brilho social e a ostentação da alta alfaiataria contrastavam de forma gritante com a *pièce de resistance* da exposição, o grupo de recém-concluídos painéis em afresco mostrando a visão marxista que Rivera tinha do México: *Zapata, líder camponês*, *A libertação do peão* e *Cana-de-açúcar*, que retratam trabalhadores oprimidos pelos latifundiários (três outros painéis, retratando a visão de Rivera do proletariado urbano, incluindo *Bens congelados*, não ficaram prontos a tempo para a abertura da mostra, e foram adicionados à retrospectiva dias depois). Contraste igualmente gritante com a multidão reunida de patronos e patronesses da arte, os homens ostentando elegantes trajes a rigor, as mulheres pavoneando-se em pálidos e longuíssimos vestidos, era Frida Kahlo — a pele cor de oliva, quase trigueira, e extraordinariamente exótica em seus coloridos e vistosos ornatos *tehuanos* — de pé, em silêncio, ao lado de Rivera, protegida pelo corpanzil do marido.

A mostra de Rivera não apenas recebeu a aclamação da crítica como também atraiu o maior público já presente a uma exposição em toda a história do Museu de Arte Moderna até então. Em 27 de janeiro de 1932, quando a

retrospectiva chegou ao fim, 56.757 pessoas haviam pago ingresso para ver a obra de Rivera, e o decano dos críticos de arte de Nova York, Henry McBride, descreveu o artista como o “homem de quem mais se fala deste lado do Atlântico”.

Sem dúvida, o sucesso da exposição de Rivera tornou mais divertida a vida de Frida em Nova York. Ela conheceu muitas pessoas, e, na companhia dos novos amigos, explorava Manhattan, deleitava-se com demorados almoços, e ia ao cinema — gostava preferencialmente de filmes de terror e comédias dos irmãos Marx, de *O Gordo e o Magro* e dos *Três Patetas*. “Almoçamos com Frieda[256] no Reuben’s e nos divertimos a valer juntas”, escreveu Lucienne Bloch em seu diário. “Depois fomos assistir a *Frankenstein*, que Frida quis ver de novo.” Outra coisa que alegrava os dias de Frida era o fato de que Rivera não estava mais trabalhando para cumprir um prazo e assim podia passar mais tempo com ela. “Almoço delicioso no Speakeasy com Diego Rivera e a esposa”[257], escreveu Lucienne, que anotou que “Frieda não suporta o Hotel Barbizon-Plaza porque os ascensoristas a desprezam e a tratam com desdém, pois veem que ela não é uma pessoa rica. Outro dia ela chamou um deles de filho da puta e nos perguntou se era o termo correto.”

Quando a estada dos Rivera em Nova York estava chegando ao fim, Frida já não era a criatura reclusa e tímida que fora quando chegou à cidade. Embora ainda se queixasse de vários aspectos da Gringolândia, ela agora estava enredada numa vida ativa e glamorosa. Em 31 de março, por exemplo, o casal Rivera, juntamente com um vagão-leito abarrotado de nova-iorquinos sedentos de cultura, viajou para a Filadélfia a fim de assistir à estreia do balé mexicano *h.p.*, com condução de Leopold Stokowski. A reação de Frida foi ao mesmo tempo sem rodeios e descarada. Cerca de um mês depois, ela pôs por escrito em carta ao dr. Eloesser o que não hesitara em dizer na hora:

Quanto ao que você me pergunta sobre o balé[258] de Carlos Chávez e Diego. Resultou em uma *porquería*, com *P* de... [...], não por causa da música ou do cenário, mas por causa da coreografia, já que era um bando de loiras insípidas fingindo que eram índias de Tehuantepec, e quando tinham de dançar a *zandunga* parecia que tinham chumbo nas veias em vez de sangue. Para resumir, uma pura e total *cochinada* [porcalhada].

Capítulo 10

Detroit: Hospital Henry Ford

Para Diego Rivera, Detroit[259] era o coração da indústria norte-americana, o berço do proletariado estadunidense. Assim, quando Willliam Valentiner, diretor do Instituto de Artes de Detroit, e o historiador da arte Edgar P. Richardson, também membro do *staff* do instituto, reuniram-se com Rivera[260] em São Francisco e o convidaram para que fosse a Detroit pintar murais sobre o tema da indústria moderna, Rivera ficou muito satisfeito. A Comissão de Artes de Detroit, então chefiada pelo presidente da Ford Motor Company, Edsel Ford, aprovou a empreitada, e quando Ford concordou em pagar 10 mil dólares pelos enormes painéis celebrando a indústria de Detroit — mais especificamente, a indústria automotiva, e mais especificamente ainda, a Ford —, o acordo foi firmado. Em abril de 1932, o pintor mais famoso do mundo despachou seus assistentes para cuidar dos preparativos das paredes e do estuque. Ao meio-dia do dia 21 de abril, ele e a esposa desembarcaram do trem na cidade que, Diego julgava, era o lugar adequado para pintar a “grande saga da máquina e do aço”[261].

Diego e Frida foram recebidos na estação[262] por um comitê de boas-vindas que incluía Valentiner, o vice-cônsul do México, cerca de vinte membros de um clube de cultura mexicana, os assistentes de Diego e suas respectivas esposas e a imprensa. Frida, de acordo com o jornal *Detroit News*, estava usando um vestido de seda preto decorado com brocados e gola redonda com plissado, um lenço de seda bordado verde-escuro, sandálias de salto alto, e um colar de jadeíta com brincos entalhados. Em seu inglês canhestro, Rivera apresentou a mulher: “O nome dela é Carmen”, ele disse (com a ascensão do nazismo, ela não queria usar seu nome alemão). Em resposta ao pedido de um fotógrafo para que acenasse, Frida “fez um floreio com a pontinha da mão, numa saudação rápida e cômica”, antes de se

arremessar violentamente sobre os degraus do trem para abraçar amigos e jogar nas mãos de Clifford Wight o *ukulele* que estava carregando. Quando indagada se também era pintora, ela respondeu em inglês fluente: “Sim, a maior do mundo”.

Frida e Diego foram da estação direto para sua nova residência temporária, um apartamento — banal, mas conveniente — mobiliado e de um só quarto no Wardell[263], gigantesco hotel residencial no número 15 da Kirby East com a avenida Woodward, bem defronte ao Instituto de Artes de Detroit. Em seu papel timbrado, o Wardell se autoproclamava “o melhor endereço residencial em Detroit”. Depois de algumas semanas, o casal Rivera descobriu o que isso significava: o hotel não aceitava judeus. “Mas Frida e eu temos sangue judeu!”, Diego bradou. “Vamos ter de ir embora!” Ansioso para manter os hóspedes ilustres, o gerente do hotel tentou se justificar: “Oh, não, não é isso que queremos dizer!”, e se prontificou a abaixar o aluguel. Rivera rebateu: “Não vou ficar aqui, não importa quanto você abaixe o preço, a menos que o hotel remova a restrição”. Desesperada por clientes, a gerência prometeu ceder, e também reduziu o valor do aluguel de 185 para 100 dólares por mês.

Pouco tempo depois de fixarem residência no Wardell, Frida e Diego reuniram-se com Edsel Ford e outros membros da Comissão de Artes de Detroit, e Rivera começou a preparar seus estudos para o mural, de modo a submetê-los a aprovação. Às vezes, com Frida ao seu lado, ele percorria o complexo River Rouge da Ford Motor Company em Dearborn, e inspecionava outras fábricas nos arredores de Detroit, incansavelmente fazendo esboços da maquinaria, das linhas de montagem e dos laboratórios. Ele estava tão animado com a oportunidade de pintar máquinas quanto estivera com a perspectiva de pintar o México agrícola depois de retornar da Europa em 1921. “Eu agora coloquei o herói coletivo[264], homem-e-máquina, em um lugar mais alto que os tradicionais heróis da arte e da lenda”, ele escreveu em sua autobiografia.

No dia 23 de maio, a Comissão de Artes aprovou os esboços para dois grandes painéis nas paredes norte e sul do Garden Court do Instituto de Artes de Detroit. Embora o desenho barroco do pátio coberto — o telhado de vidro, as paredes complicadas por arcos, pilastras dóricas e placas ornamentais com motivos etruscos — tenha desagradado a Rivera (ele qualificou como “horrorosa” a fonte[265] em degraus, “um símbolo de como nos aferramos à

velha cultura”), o artista tinha grandes ambições. Ele despejaria “vinho novo em garrafas velhas” e “pintaria a história da nova raça da era do aço”. Contudo, Rivera sentia que para dar conta de seu tema grandioso duas paredes não bastariam, então pediu para decorar ao todo 27 painéis em torno do pátio. A comissão concordou entusiasticamente com a ideia, e Diego preparou mais esboços, vislumbrando uma “maravilhosa sinfonia”,^[266] um vasto retrato do império industrial de Henry Ford que conteria tanto a admiração do artista por Ford e suas realizações como os princípios marxistas. “Marx fez teoria”^[267], ele filosofou. “Lênin aplicou a teoria com sua noção de organização social em larga escala. [...] E Henry Ford tornou possível o trabalho do Estado socialista.”

Enquanto isso, assim como tinha ocorrido em Nova York, também em Detroit o casal Rivera foi incensado pelos abastados apoiadores da cultura e pelas pessoas “certas”, mas com resultados menos felizes. Ali Frida e seus costumes mexicanos foram considerados bizarros, e ela retaliava^[268] contra o esnobismo mesquinho das matronas de Grosse Pointe agindo de maneira ultrajante e excessiva, deliberadamente a fim de chocar a alta burguesia. Convidada para um chá na casa da irmã de Henry Ford, ela discorria entusiasticamente sobre o comunismo; numa casa católica, fazia comentários sarcásticos sobre a Igreja. Ao voltar para casa depois de mais um almoço ou chá organizado por alguma das várias comissões de mulheres da sociedade, ela encolhia os ombros e, tentando compensar o dia enfadonho fazendo um relato engraçado das suas mais recentes traquinagens, contava como tinha usado palavrões e expressões como “Vá cagar merda em você!”, fingindo não saber o significado. “O que eu fiz com aquelas galinhas velhas!”, ela exclamava, gargalhando com evidente satisfação. Uma vez, quando Frida e Diego voltaram após uma noitada na casa de Henry Ford, que Frida sabia ser antissemita, Diego entrou no apartamento morrendo de rir. Apontando para Frida, ele gritou: “Que mulher! Sabe o que ela disse durante um momento de silêncio à mesa na sala de jantar? Ela se virou para Henry Ford e perguntou: ‘O senhor é judeu?’”^[269].

“Esta cidade me parece um vilarejo velho e caindo aos pedaços”, Frida escreveu ao dr. Eloesser em 26 de maio.

Não gosto nem um pouco daqui, mas estou feliz porque Diego está trabalhando com alegria, e encontrou bastante material para os afrescos que vai fazer no museu. Ele está

encantado com as fábricas, máquinas etc., feito uma criança com um brinquedo novo. A parte industrial de Detroit é realmente a mais interessante, o resto, como tudo nos Estados Unidos, é feio e estúpido.

Tudo em Detroit parecia inferior ao México. No México, alegava Frida, havia mais brilho[270] e vivacidade e um maior contraste entre luz e sombra. Lá, mesmo as choças mais pobres tendiam a ter certo amor pela beleza e ordem, ao passo que em Detroit as casas mais velhas tinham péssimas condições, eram sujas e desleixadas.

E havia o problema da comida. Frida não se acostumava com a culinária norte-americana, embora no fim das contas tenha desenvolvido o gosto por três preparados nativos: leite maltado, molho de maçã e queijo. Frida comia grandes quantidades de doces como balinhas puxa-puxa e nogados, que a lembravam da *cajeta*, o doce de leite de cabra caramelizado do México. Mesmo depois de descobrir pequenas vendinhas e mercearias que abasteciam a população mexicana de Detroit, e preparar pratos mexicanos, o forno elétrico que ela era obrigada a usar parecia uma geringonça perversamente intratável.

Se Frida tinha certos escrúpulos com relação a ser tão bem recebida nas casas da elite e se esbaldar em pródigas festas em plena Depressão, Rivera, que nunca se preocupou com contradições, não tinha remorso algum. Quando Frida o repreendia[271] por ser um comunista que se vestia com *smokings* de capitalista, ele não se afligia e argumentava: “Um comunista deve vestir o melhor”. Além disso, Rivera tinha orgulho da atenção que sua esposa recebia, relembrando o sucesso que Frida fizera em uma festa folclórica[272] oferecida por Henry Ford com o mesmo prazer com que gostava de citar os comentários cáusticos de Kahlo: “Linda em seu traje mexicano, Frida tornou-se o centro das atenções. Ford dançou com ela várias vezes”.

Na versão que Diego contava do desfecho da noite do tal baile dançante (reajustando os detalhes de modo a aparecer sob luzes mais favoráveis), Henry Ford acompanhou Frida e ele até a porta, onde à espera estava um Lincoln novinho em folha, com chofer ao volante.

Ford disse a Frida que o motorista já tinha sido pago e que tanto ele como o carro estavam à disposição de Frida por todo o tempo que ela permanecesse em Detroit. Fiquei constrangido por nós dois e agradei, mas declarei que nem eu nem Frida

podíamos aceitar um presente tão generoso. Aquele carro, eu disse, era caro demais para nossas posses. Ford aceitou minha recusa com graciosa compreensão. Então, sem que soubéssemos, ele pediu a seu filho Edsel que projetasse um modelo especial, um Ford pequeno, que ele deu de presente a Frida, anos depois.

Em seu último ano de vida, Frida contou a história de maneira diferente.

Quando fomos para Detroit[273], encontrei Henry Ford em uma festa que ele deu para seus funcionários; embora eu fosse manca, me consertaram com um aparato, e dancei com Ford, e no dia seguinte ele me perguntou se podia pedir permissão a Diego para me dar um Ford. Diego disse que sim, e foi nesse Ford que voltamos para o México, e esse Ford foi a salvação para Diego porque ele o trocou por uma perua que foi muito útil; depois ele trocou esse carro por outro, chamado “O Sapo”, e um Opel.

A bem da verdade, o carro foi uma negociação comercial[274]: uma vez que odiava se sentir em débito com quem quer que fosse, Rivera insistiu em retribuir o favor pagando pelo carro com um retrato de Edsel Ford. No fim, ele achou que tinha sido “roubado”, pois o que Sánchez Flores levou para casa não era o Lincoln último modelo que Rivera esperava receber, mas um sedã simples de quatro portas, que valia muito menos que o retrato. “Nunca vou dirigir esta porcaria!”, disse Rivera.

A aversão de Frida por Detroit e pela sociedade de Detroit pode ter tido muito a ver com sua condição física. Quando escreveu ao dr. Eloesser em 26 de maio, ela estava grávida de dois meses. Embora sua “consulta” com o médico seja caracteristicamente prosaica e prática, o início oblíquo da carta e a irrequieta exploração de alternativas revelam sua ansiedade — e sua esperança:

Sobre mim, tenho muito a dizer embora não sejam coisas muito agradáveis. Em primeiro lugar, minha saúde não está nada boa. Eu gostaria de falar com você sobre tudo, menos isso, já que acho que você deve estar entediado de ouvir as reclamações de todo mundo, entediado com tanta gente doente, mas eu gosto de pensar que meu caso vai ser um pouco diferente, porque somos amigos, e o Diego como eu te ama muito. Disso você sabe muito bem.

Vou começar dizendo que fui ver o dr. Pratt porque você o recomendou ao Hastings. Da primeira vez, eu tive de ir porque meu pé continua péssimo e isso é por causa do

dedão que naturalmente está em condição pior do que quando você me viu pela última vez, já que se passaram mais de dois anos. Não estou muito preocupada com essa questão porque sei perfeitamente que não há remédio e que de nada adianta chorar. No Hospital Ford, que é onde trabalha o dr. Pratt, não me lembro que médico diagnosticou que tenho “úlceras tróficas”. O que é isso? Quando ouvi que tenho isso no pé fiquei aturdida. A questão mais importante agora, e é sobre isso que eu gostaria de me consultar com você antes de pedir a opinião de qualquer outra pessoa, é que estou grávida de dois meses; por essa razão fui ver o dr. Pratt de novo, e ele me disse que já sabia da minha condição geral, porque já tinha conversado com você em Nova Orleans, e eu não precisava explicar a questão do acidente, da hereditariedade etc. etc. Dado o estado da minha saúde, achei que seria melhor abortar, eu disse isso a ele, e ele me deu uma dose de “quinina” e um forte purgante de óleo de castor. Um dia depois de tomar isso tive uma hemorragia leve quase nada. Durante cinco ou seis dias tive sangramento, mas muito pouco. Em todo caso, achei que tinha abortado e fui ver o dr. Pratt de novo. Ele me examinou e disse que não, que tem certeza absoluta que não abortei e que na opinião dele seria muito melhor se em vez de me fazer abortar com uma operação eu ficar com o bebê e isso apesar da péssima condição do meu organismo, tendo em mente a pequena fratura da pélvis, coluna etc. etc. Eu podia ter o filho por meio de uma operação cesariana sem grandes dificuldades. Ele diz que se eu ficar em Detroit pelos próximos sete meses de gravidez ele vai cuidar direitinho de mim. Quero que você dê sua opinião em completa confiança e sigilo já que não sei o que fazer nesse caso. Naturalmente estou disposta a fazer o que você achar que é melhor pra minha saúde, e o Diego diz a mesma coisa. Você acha que seria mais perigoso abortar do que ter a criança? Dois anos atrás eu abortei numa operação no México, quando eu estava mais ou menos na mesma condição de agora, com três meses de gravidez. Agora estou com apenas dois meses e acho que seria mais fácil, mas não sei por que o dr. Pratt acha que pra mim seria melhor ter o filho. Você melhor do que ninguém sabe das minhas condições de saúde. Em primeiro lugar, com esse problema hereditário no sangue não sei se meu filho seria saudável. [Frida provavelmente se refere à epilepsia do pai.] Em segundo lugar, não estou forte e a gravidez vai me enfraquecer ainda mais. Além disso, nesse momento a minha situação não é exatamente fácil pois não sei exatamente de quanto tempo o Diego vai precisar para terminar o afresco e se, eu calculo, ele terminar em setembro a criança nasceria em dezembro, e eu teria de ir pro México três meses antes de parto, se Diego terminar depois disso o melhor a fazer seria esperar o bebê

nascer aqui, mas em todo caso depois haveria dificuldades terríveis pra viajar com uma criança recém-nascida. Aqui não tenho ninguém da minha família pra cuidar de mim durante e depois da gravidez, já que o coitado do Diego, por mais que queira tomar conta de mim, não consegue, já que além do mais ele tem o problema do trabalho e milhares de coisas. Então não conto com ele pra nada. A única coisa que eu poderia fazer nesse caso seria ir pro México em agosto ou setembro e dar à luz lá. Não acho que o Diego vai ficar muito interessado em ter um filho, já que o que mais o preocupa é o trabalho e ele está absolutamente certo. Pra ele os filhos ficariam em quarto lugar. Do meu ponto de vista, não sei se seria bom ou não ter um filho, já que Diego está constantemente viajando, e por nenhum motivo no mundo eu o deixaria sozinho pra ficar esperando no México, haveria dificuldades e problemas pra nós dois, não acha? Mas se como o dr. Pratt você realmente achar que é muito melhor pra minha saúde não abortar e ter a criança, todas essas dificuldades de um jeito ou de outro podem ser deixadas de lado. O que quero saber é a sua opinião mais do que a de qualquer outra pessoa pois em primeiro lugar você conhece a minha situação e eu ficaria agradecida de coração se me dissesse claramente o que acha que seria o melhor a fazer. Caso a melhor saída seja a operação para abortar, imploro que escreva ao dr. Pratt, uma vez que ele provavelmente não está totalmente a par de todas as circunstâncias e já que o aborto é ilegal, talvez ele esteja com medo ou coisa parecida e mais tarde vai ser impossível recorrer à operação.

Se, pelo contrário, você acha que eu poderia melhorar tendo a criança, nesse caso quero que me diga se seria preferível ir pro México em agosto e ter o filho lá junto da minha mãe e das minhas crianças ou esperar pra que nasça aqui. Não quero mais te incomodar, você não sabe, *Doctorcito*, o quanto me dói te importunar com essas coisas, mas falo com você como meu melhor amigo e não apenas como médico, e sua opinião vai me ajudar mais do que você imagina. Pois não conto com ninguém aqui. O Diego como sempre é muito bom pra mim mas não quero distraí-lo com essas coisas pois ele está atolado de tanto trabalho e mais do que qualquer outra coisa precisa de tranquilidade e calma. Não tenho confiança suficiente em Jean Wight e Cristina Hastings para pedir a opinião delas sobre coisas como essa que têm uma tremenda importância e que com um passo em falso podem me levar pro túmulo! [Aqui Frida desenhou uma pequena caveira com ossos cruzados.] Por essa razão agora que estou na hora certa quero saber o que você pensa e quero fazer o que for melhor pra minha saúde que, eu acho, é a única coisa que interessa ao Diego já que sei que ele me ama, e de

minha parte farei de tudo pra agradá-lo em tudo. Não estou comendo nada, não tenho apetite e com muito esforço tomo dois copos de leite por dia, engulo um pouco de carne e legumes. Mas agora com a gravidez incômoda, quero vomitar o tempo todo e fico de saco cheio. Fico cansada à toa porque minha coluna dói e também fico muito aborrecida com o problema no pé já que não posso me exercitar e como resultado minha digestão não está funcionando! Mas mesmo assim tenho vontade de fazer muitas coisas e nunca me sinto “desapontada com a vida” como nos romances russos. Entendo perfeitamente a minha situação e estou mais ou menos feliz, em primeiro lugar porque tenho o Diego e a minha mãe e o meu pai que amo tanto. Acho que isso basta e não peço milagres da vida nem nada perto disso. Dos meus amigos você é o que eu mais amo e por essa razão eu ousou te incomodar com tamanhas tolices. Me perdoe e quando responder esta carta me diga como você está e receba de mim e do Diego a nossa afeição e um abraço da

Frieda

Se você acha que devo me submeter à operação imediatamente eu ficaria grata se me enviar um telegrama dizendo-me de maneira velada, se isso não te comprometer. Mil obrigados e minhas saudações. F.

Quando o dr. Eloesser respondeu a essa carta, anexando bilhetes e apontamentos para o dr. Pratt, Frida já tinha decidido não abortar, na esperança de que o médico de Detroit estivesse certo. Depois que ela se decidiu, nem a preocupação de Diego com sua saúde nem o fato de que o marido não queria outro filho foram capazes de fazê-la mudar de ideia. Rivera tampouco conseguia com que Frida obedecesse às ordens médicas de ficar quieta descansando no apartamento. Ela estava se sentindo solitária, doente e entediada. Ele estava empolgadíssimo com seu trabalho e não tinha a menor intenção de ficar em casa cuidando da esposa. Então, quando Lucienne Bloch foi visitar o casal em Detroit[275] em junho, ela insistiu que a jovem se mexesse. “Frida não tem nada pra fazer”, Diego disse a Bloch. “Ela não tem amigos. Está muito sozinha.” Ele esperava que Lucienne estimulasse Frida a pintar, mas Kahlo tinha em mente outras ideias. Lucienne relembra que Frida estava aprendendo a dirigir.

Lucienne dormia na sala, numa cama dobrável embutida que ela guardava de manhã antes que os anfitriões acordassem, para que não sentissem que o apartamento estava apertado demais. Frida ficava criando esboços ou pintando a esmo, e Lucienne trabalhava na mesa da sala, desenhando

estatuetas[276] para uma vidraria holandesa.

O mês de junho foi chegando ao fim, e com o calor do verão o pequeno apartamento ficou abafado e sufocante. Frida começou a ter manchas pelo corpo, seu útero “doía” e ela sofria prolongados ataques de náusea. Contudo, nada abalava seu otimismo. Lucienne relembra: “Ela estava mesmo na expectativa de engravidar[277], então eu perguntei: ‘Você foi ver o médico?’, e ela respondeu: ‘Sim, eu tenho um médico, mas ele me diz que não posso fazer isso, não posso fazer aquilo, e isso é um monte de bobagem’. Ela não ia ao médico com a frequência que deveria”.

Frida perdeu o filho em 4 de julho de 1932.

A anotação que Lucienne fez em seu diário no dia seguinte registra o episódio:

Início da noite de domingo. Frida estava tão roxa e menstruando muito. Ela foi para a cama e o médico veio e como sempre disse que não era nada, que ela devia ficar calma e repousar. De noite ouvi gritos medonhos de desespero, mas pensando que Diego me chamaria se precisassem de ajuda, simplesmente adormeci, e tive pesadelos. Às cinco, Diego apareceu na sala, pálido e todo desgrenhado, e me pediu para ligar pro médico. O doutor chegou às seis com uma ambulância e levou Frida, nas agonias do parto... havia uma poça de sangue... e os enormes coágulos de sangue que não paravam de descer. Ela parecia tão pequenina, parecia ter doze anos de idade. Os cachos do cabelo dela estavam úmidos de tantas lágrimas.

A ambulância levou Frida às pressas para o Hospital Henry Ford. Lucienne e Diego seguiram logo atrás, num táxi. Quando os enfermeiros transportaram Frida na maca ao longo de um corredor de cimento no porão do hospital, ela olhou para cima e, em meio a dolorosas contrações, avistou um labirinto de canos de diferentes cores perto do teto e gritou: “Olha só, Diego! *Qué precioso! Que bonito!*”.

Enquanto aguardava notícias sobre o estado de Frida, Rivera ficou bastante perturbado. “Diego esteve cansado o dia todo”, registra o diário de Lucienne. “Hastings tentou animá-lo levando todos nós para assistir ao desfile de 4 de julho. Na minha mente persistia a imagem dos nacos de sangue e os gritos de Frida. Diego estava pensando na mesma coisa. Ele acha que a mulher, por suportar tamanha dor, é muito superior ao homem, que jamais aguentaria as dores do parto.”

Os treze dias que Frida passou no hospital foram horríveis. No quarto ao lado, um homem agonizava. Ela sentia vontade de fugir, mas estava adoentada demais para se mover, e o calor a deixava ainda mais enervada. Ela passava os dias sangrando e chorando. Tomada por ataques de desespero e por pensamentos como o de que talvez jamais pudesse ter filhos, de não saber o que havia de errado com ela, e por que motivo seu feto não se desenvolvera, mas tinha se “desintegrado” em seu útero, ela gritava: “Eu quero morrer![\[278\]](#) Não sei por que continuar vivendo deste jeito!”. Aterrorizado com o sofrimento da esposa, Rivera estava cheio de premonições de desastre. Quando extraíram líquido da espinha de Frida, ele se convenceu de que ela tinha meningite.

Porém, cinco dias depois do aborto espontâneo, Frida pegou um lápis e desenhou um *Autorretrato* em forma de busto em que usa quimono e rede de cabelos, o rosto inchado de tanto chorar. E mesmo em meio ao sofrimento ela conseguiu encontrar lugar para a alegria. Quando Lucienne apareceu com uma paródia[\[279\]](#) de um telegrama de condolências que ela mesma havia escrito e assinado como “sra. Henry Ford”, Frida riu com tanta força, Lucienne relembra, que o que havia restado do feto decomposto foi eliminado de vez do seu corpo, e ela sangrou profusamente.

Frida queria desenhar a criança que ela havia perdido[\[280\]](#), queria ver qual devia ter sido a aparência exata do bebê no momento em que fora abortado. No segundo dia no hospital, ela implorou a um médico que a deixasse ver livros de medicina com ilustrações sobre o tema, mas o médico rejeitou a ideia; o hospital não permitia que os pacientes tivessem acesso a livros de medicina porque as imagens poderiam deixá-los perturbados. Frida ficou furiosa. Diego tentou interceder, dizendo ao médico: “O senhor não está lidando com uma pessoa comum. Frida vai produzir alguma coisa com isso, ela vai criar uma obra de arte”. Por fim, o próprio Diego providenciou um livro de medicina para a esposa, e Frida fez um cuidadoso estudo a lápis do feto masculino. Os dois outros desenhos a lápis que provavelmente Frida fez no mesmo momento — e que são mais surrealistas e fantasiosos do que qualquer outra coisa que ela já tinha feito antes — mostram Kahlo adormecida na cama rodeada de estranhas imagens que representam seus sonhos ou talvez as visões fugazes resultantes do efeito da anestesia, e presas à cabeça dela por fios compridos e enrolados. Aparentemente feitas por meio da técnica surrealista do “automatismo”, as imagens parecem ter brotado por

livre associação — uma mão com raízes, um pé que parece um tubérculo, prédios da cidade, o rosto de Diego. Em um dos desenhos, Frida jaz nua por cima das cobertas. Seus cabelos compridos desabam da cama e metamorfoseiam-se em uma trama de raízes que se arrastam pelo chão.

Em 17 de julho, Frida teve alta e Lucienne e Diego a levaram para casa; em 26 de julho, Diego começou a pintar no Instituto de Artes de Detroit; em 29 de julho, 25 dias depois do aborto e doze dias depois de sair do hospital, Frida escreveu novamente ao dr. Eloesser:

Doctorcito querido:

Você não imagina há quanto tempo quero te escrever, mas tantas coisas aconteceram comigo que até hoje não pude me sentar com calma e pegar a caneta pra escrever estas linhas:

Em primeiro lugar quero te agradecer pelo bilhete e o telegrama gentis. Naquela época eu estava entusiasmada com a ideia de ter filho depois de ter pensado sobre todas as dificuldades que isso me causaria, mas com certeza foi uma coisa biológica pois eu sentia a necessidade de me entregar à criança. Quando sua carta chegou eu fiquei ainda mais animada já que você julgava que era possível ter o filho e não entreguei ao dr. Pratt a carta que você me mandou, já que ele tinha quase certeza de que eu podia me opôr à gravidez, ir para o México com boa antecedência e ter meu filho lá. Quase dois meses já tinham se passado e eu não estava sentindo nenhum desconforto, em repouso quase contínuo e cuidando de mim o melhor que podia. Mas duas semanas antes do 4 de julho comecei a perceber que quase todo dia uma *sanguaza* [sangue contaminado] saía de mim, fiquei alarmada e vi o dr. Pratt e ele me disse que aquilo era natural e que ele achava que eu poderia facilmente dar à luz por meio de uma cesariana. Continuei na mesma até 4 de julho quando sem saber o porquê eu abortei num piscar de olhos. [...] o feto não se desenvolveu e saiu todo desintegrado apesar de eu já estar com três meses. O dr. Pratt não me disse nem nada, ele apenas me assegurou que eu posso ter filho em outra oportunidade. Até agora não sei por que abortei e por que razão o feto não se formou, então quem sabe que diabos está acontecendo dentro de mim, pois é muito estranho, não acha? Eu tinha tanta esperança de ter um pequeno Dieguito, um bebezinho chorão, mas agora que isso aconteceu não há nada a fazer a não ser aguentar. [...] No fim das contas há milhares de coisas que são sempre um completo mistério. Em todo caso tenho uma sorte de gato, pois não morro tão fácil, e isso é sempre uma coisa e tanto! [...]

Dê uma escapadinha e venha ver a gente! Temos tanta coisa pra conversar com você

e com os bons amigos que até dá pra esquecer que estamos num país de mulas! Me escreva e não se esqueça dos amigos que te amam muito.

Diego e Frieda

“Não há nada a fazer a não ser aguentar”, Frida escreveu. “Tenho uma sorte de gato.” Sua vontade indomável tinha começado a triunfar sobre o desespero e a apatia.

Hospital Henry Ford (ilustração iv), datado apenas de julho de 1932, é o primeiro de uma série de autorretratos sangrentos e horripilantes que dariam a Frida a condição de uma das pintoras mais originais de seu tempo; em termos de qualidade e poder expressivo, a tela supera de longe qualquer coisa que ela tenha feito antes. Rivera notou a mudança[281]: falando da obra da esposa após o aborto, ele afirmou: “Frida começou a trabalhar numa série de obras-primas sem precedentes na história da arte — pinturas que exaltam as qualidades femininas da resistência, realidade, crueldade e sofrimento. Nunca antes uma mulher tinha colocado numa tela tanta poesia agônica como Frida fez naquele período em Detroit”.

Em *Hospital Henry Ford*, Frida está deitada em seu leito do hospital, sangrando de hemorragia no único lençol. Uma enorme lágrima goteja e escorre pela bochecha, a barriga ainda está inchada da gravidez. O retrato nada lisonjeiro de seu próprio corpo é típico de Frida: é claramente um nu concebido por uma mulher, e não a nudez idealizada por um homem.

Com a mão junto à barriga inchada, Frida sustenta no ar seis fitas vermelhas, semelhantes a veias, em cujas extremidades flutua uma série de objetos simbólicos de suas emoções no momento do aborto. Um deles é um feto; a fita que prende o feto a Frida leva a seu umbigo e obviamente representa o cordão umbilical do bebê. A pintora posicionou o feto diretamente acima da poça de sangue causada pelo aborto e deu a ele a genitália masculina do “pequeno Diego” que ela esperava que o feto viesse a ser.

Todos os símbolos flutuantes do fracasso materno, incluindo o feto, estão na mesma escala em relação a Frida, a despeito de seu tamanho efetivo. O torso rosa-salmão é “minha ideia para explicar o interior de uma mulher”[282], Frida disse; diversos organismos semelhantes a espermatozoides, supostamente uma visão de raio x do drama da concepção, aparecem na superfície do torso e duas colunas vertebrais, também desenhadas dentro do

torso, referem-se ou à sua espinha dorsal fraturada ou possivelmente à escoliose congênita diagnosticada pelo dr. Eloesser em 1930. Em seu desejo de realizar com propriedade a pintura, ela copiou ilustrações médicas de ossos pélvicos, para pintar o que alegou ser a principal causa do aborto.

A lesma, Frida uma vez explicou, é uma referência à lentidão do aborto[283], que, como uma lesma, era “mole, coberto e, ao mesmo tempo, aberto”. O significado da estranha peça de maquinaria[284] abaixo da cama é ambíguo. De acordo com Lucienne Bloch, representa os quadris de Frida, o que parece provável, já que todos os outros símbolos estão intimamente relacionados ao corpo feminino. Bertram Wolfe sugere que a peça era um “torno de bancada de ferro, sugerindo a pressão excruciante de dor”, e dada a declaração de que, depois de sua experiência em Detroit, toda e qualquer coisa mecânica passou a significar azar e dor[285], essa interpretação parece plausível. A própria Frida uma vez disse a um amigo[286] que a máquina-ferramenta servia para ela se lembrar de Diego; para outro amigo, ela disse que “[a] inventou[287] para explicar a parte mecânica da coisa toda”.

A dramática orquídea, com o caule saliente e arqueado, parece um útero extraído. “Diego me deu a flor no hospital”[288], Frida disse. “Quando a pinte, tive a ideia da coisa sexual misturada à coisa sentimental.”

A cama de hospital de Frida paira sob um céu azul em uma planície imensa e árida; ela disse que tinha pintado de cor de terra o chão[289] debaixo da cama porque estava tentando expressar solidão e isolamento. Mas, acrescentou em aparente contradição, “a terra pra mim é o México, gente em volta e tudo, então, quando eu não tinha nada, me ajudou colocar a terra à minha volta”. Claramente visível no horizonte está o complexo River Rouge, com seus fornos de coque, transportadores contínuos, chaminés e torres d’água. Sugere a distância entre Frida e Diego, que, quando a esposa estava hospitalizada, parecia longe dela, ocupado demais esboçando o Rouge. Os edifícios ao longe também evocam a percepção que a paciente tinha da indiferença do mundo exterior a seu sofrimento, seu sentimento de separação da vida cotidiana. O mundo fora do hospital funciona de maneira limpa e eficiente. Frida, por outro lado, é uma ruína. Sua desolação é sublinhada pela escala disjuntiva — ela parece diminuta em relação à cama —, aliás, a cama está torta, levantada e desenhada intencionalmente em perspectiva incorreta. A ausência de um segundo lençol e a posição da cama numa área a céu aberto ajudam a tornar mais nítida a sensação de exposição indefesa que muitos

pacientes experimentam. Frida está à deriva, desconectada, vazia, desprotegida.

Para ajudar Frida a combater a depressão[290], Lucienne e Diego conspiraram para mantê-la ocupada e, assim que ela ficou suficientemente forte, para sair do apartamento. Para tanto, logo após voltar para casa, Rivera obteve permissão para que ela e Lucienne usassem uma oficina de litografia em uma cooperativa de artes e ofícios local. Com a ajuda dos conselhos técnicos de um assistente da oficina, e depois de consultar um livro sobre litografia, as duas mulheres começaram a desenhar sobre pedras de litografia.

Apesar da saúde debilitada e do tórrido clima de verão, Frida ia todo dia com Lucienne para a oficina, e lá ficava das oito às três. Frida ficava “como o mais selvagem dos animais[291] quando alguém entrava no estúdio para nos ver ‘brincando’”, escreveu Lucienne em seu diário. “Eles não percebiam que estávamos levando muito a sério o trabalho. Frida ficava tão irritada que praguejava toda vez que uma mosca pousava em seu braço.”

Porém, quando imprimiram a pedra de Frida, elas ficaram “horrivelmente decepcionadas”, escreveu Lucienne.

Apareceram umas riscas na pedra e não saíam mais. Todo o trabalho de Frida ficou arruinado. À noite Diego veio ver como estavam as coisas, o que foi encantador da parte dele pois ele tinha trabalhado o dia todo no museu. [...] Frida decidiu tentar o mesmo desenho novamente, e então trabalhamos no dia seguinte. Ninguém ousou chegar perto para ficar olhando, tamanha a ferocidade com que trabalhávamos. [...] Ver Diego começar de novo e de novo o que não tinha saído direito nos deu coragem.

Por fim, elas produziram algumas estampas que pareciam tecnicamente satisfatórias e Rivera sugeriu que as enviassem a George Muller, um novaiorquino especialista em litografia, para ouvir seus conselhos. Muller devolveu as impressões com seus comentários: “Estas provas não são nem boas nem ruins[292], levando-se em consideração sua experiência. Trabalhe com afinco e você vai obter melhores resultados”. Era uma mensagem tão amena e sem graça quanto um aforismo em um biscoito da sorte. Frida, que em todo caso preferia o caráter direto, imediato da pintura a óleo, voltou para o cavalete[293]. Mas a litografia — chamada *Frida e o aborto* — sobreviveu, uma imagem poderosa (figura 26). Nela, Frida aparece de pé, nua, passiva como uma boneca de papel, submetendo-se às várias etapas de sua gravidez.

Um feto masculino está ligado a ela por uma longa e sinuosa veia, enrolada em sua perna, e um embrião muito menos desenvolvido está enrodilhado dentro de seu útero. Células em dois diferentes momentos de divisão mostram um estágio anterior do desenvolvimento do filho perdido. Duas lágrimas brotam, uma em cada olho, e caem pelo rosto, e a hemorragia que deu fim à gravidez está retratada nas gotículas de sangue que escorrem pela parte interna da perna e desaguam na terra, que é ao mesmo tempo cova e jardim. Em contraste com Frida, a terra é fértil: suas plantas, nutridas pelo sangue de Frida, crescem e tomam formas que ecoam os olhos, as mãos e os genitais de feto masculino.

O corpo de Frida está dividido em duas metades, uma clara e uma escura, como que para revelar a luz e a escuridão de sua psique, a presença dentro dela da vida e da morte. Do lado escuro há uma lua chorando, e um terceiro braço segura uma paleta cujo formato é muito parecido ao de um feto, implicando, talvez, que a pintura é um antídoto para o fracasso materno, que, para Frida, fazer arte deve ocupar o lugar de fazer filhos.

Por outras três vezes (de acordo com a conta de Rivera), Frida tentaria ter filhos[294]. Mesmo sabendo que o marido não queria aumentar sua prole, Frida estava convencida de que ter um filho fortaleceria seu domínio sobre ele. Rivera lembrava que era por causa do perigo que isso representava para a saúde de Frida que ele “a proibiu de engravidar novamente”[295]. Porém, Ella Wolfe, mulher de Bertram Wolfe e amiga íntima de Frida, acredita que Kahlo poderia ter tido um filho caso ficasse quieta na cama por cinco ou seis meses, e que o problema estava na recusa de Rivera em ter outra criança: “Diego era muito cruel com Frida[296] no que dizia respeito a ter um filho. Ela estava morrendo de vontade de ter um filho dele. Diego era assim”.

O testemunho mudo do desejo de Frida encontra-se na casa azul em Coyoacán: em sua coleção de livros sobre parto; no feto humano dentro de um vidro de formol, presente do dr. Eloesser em 1941, que ela em geral mantinha no quarto; e, de maneira mais pungente, em sua vasta coleção de bonecas e casas de boneca. Frida tinha todo tipo de bonecas: antigas, estrangeiras, bonecas mexicanas baratas feitas de trapos e papel machê. Em uma prateleira perto do travesseiro de Frida há bonecas chinesas. Ao lado da cama havia uma caminha de boneca vazia, em que outrora ela sempre deixava alguma de suas favoritas, e três modelos pequenos ficavam guardados junto com a roupa de batismo de Rivera, em um armário

envidraçado em seu quarto. Uma das bonecas preferidas de Frida fora presente de um Cachucha (provavelmente Alejandro), que ela ganhou pouco depois do acidente, quando estava hospitalizada. Entre os bilhetes e cartas de Frida para Alejandro em 1926 está a certidão de batismo da boneca, escrita em cuidadosas letras maiúsculas *art déco* para dar ao papel um ar oficial, e adornada com um charmoso desenho de uma tartaruga alada. Na certidão lê-se:

Leonardo

Nasceu no Hospital da Cruz Vermelha no ano da graça de 1925 no mês de setembro e foi batizado na cidade de Coyoacán em agosto do ano seguinte —

Sua mãe era

Frieda Kahlo

Seus avós

Isabel Campos

e Alejandro Gómez Arias

Frida era uma boa “mãe”. Em exibição no quarto de Rivera, há uma lista de tarefas a realizar: certas bonecas precisavam ser levadas ao hospital de bonecas; outras precisavam de um corpo novo; algumas precisavam de peruca. “Mas não as perca”, ela alertava. Quando os amigos iam embora, ela pedia: “Me traz uma boneca”[\[297\]](#). O que eles sempre faziam.

Frida transferia seu desejo de ser mãe para os filhos de outras pessoas — especialmente (depois que retornou ao México) as duas filhas de Diego e Lupe Marín, Lupe e Ruth, e os dois rebentos de Cristina, Isolda e Antonio, que viviam entrando e saindo da casa da tia como se morassem lá e que ela adorava mimar. Ela cobria de atenções e carinhos seus inúmeros animais de estimação — uma matilha de cães *escuincle*, vários macacos, gatos, papagaios, pombas, uma águia e um cervo. Quando os macacos e papagaios acompanhavam Frida em autorretratos, invariavelmente parecem ser substitutos de filhos. E ela cuidava das plantas de seu jardim como se elas fossem carentes feito crianças. As flores e frutas que ela pintava pareciam vivas, projetando a força de sua obsessão pela fertilidade.

Muitas pinturas de Frida expressam seu fascínio pela procriação, e algumas refletem diretamente seu desespero por não ter filhos. Uma das mais comoventes é *Eu e minha boneca*, pintada em 1937, ano em que, a julgar pelo número de outras telas sobre o tema, ela deve ter sofrido mais um aborto

(figura 48). Nela, Frida e uma enorme boneca nua estão sentadas lado a lado numa cama de criança, como se posassem para uma fotografia formal; a boneca é inerte e exibe um sorriso fixo, que forma um amargo contraste com a postura solene de Frida. Em vez de uma imagem convencional de uma mãe falando de forma amorosa com o filho, vemos uma mulher sentada em posição ereta, olhando fixamente não para o “filho”, mas para a frente, encarando o observador. Ela está fumando, e muito sozinha.

Uma incoerente passagem do diário de Frida em 1944 revela que sua tristeza por não ter filhos perdurou mesmo depois que ela encontrou outras coisas com que preencher sua vida: “Eu vendo tudo pra nada. [...] não acredito em ilusões... a grande vaciladora. Nada tem nome. Não olho pra formas... aranhas afogadas. Vive no álcool. As crianças são os dias e aqui é onde eu acabo”. A pintura era o melhor antídoto para a sensação de esterilidade e aridez — a mesma aridez que é vista nos planos de fundo desérticos de muitos de seus autorretratos. No ano em que Frida morreu, ela disse a um amigo: “Minha pintura carrega consigo[298] a mensagem da dor. [...] A pintura completou a minha vida. Perdi três filhos. [...] As pinturas substituíram tudo isso. Acredito que o trabalho é a melhor coisa”.

O choque do aborto e a compreensão mais lenta de que jamais teria filhos fizeram Frida dizer que queria morrer. Contudo, a paixão com que se agarrava à vida era forte demais e suas raízes eram resilientes demais para que ela se deixasse sucumbir à dor. Assim que recobrou um pouco as forças, ela saía todo dia de casa na hora do almoço para ir ao Instituto de Artes de Detroit, levando o almoço de Rivera em sua grande cesta mexicana. Uma vez que Diego estava seguindo uma rigorosa dieta, ela deliberadamente levava na cesta um conteúdo menos farto do que costumava, ou do que o marido gostaria. Ainda assim, ela mal tocava na comida, e sempre havia sobras. José de Jesús Alfaro, dançarino mexicano desempregado que, como inúmeros outros homens sem trabalho, passava grande parte do seu tempo observando Diego pintar, relembra: “Frida chegava todo dia[299] por volta das onze e meia. Diego olhava pra baixo e então descia do andaime. Havia umas caixas de Coca-Cola no chão e Frida se sentava sobre elas e dizia: ‘Sentem-se, *muchachos*, sentem-se’. A comida de estilo mexicano era sempre deliciosa. Eu ia ao instituto pra conseguir alguma coisa pra comer”.

Depois do almoço, Frida desenhava, tricotava, lia ou simplesmente ficava

observando Diego pintar. Durante as pausas no trabalho do marido e sua equipe ela adorava ouvir as histórias de vida dos assistentes de Rivera; todos se lembram de sua grande bondade e humanidade, em comparação ao interesse mais abstrato e menos pessoal de Rivera pelos colegas. Quando Rivera agia com rudeza e rispidez, ela intercedia por eles: quando, por exemplo, Stephen Dimitroff tentou convencer Rivera[300] a dar-lhe emprego falando búlgaro, foi dispensado aos berros pelo maestro: “Chega de assistentes!”. “Ajude o *pobrecito*”, Frida gritou. “Ele só quer ver você trabalhando.” E Rivera obedeceu.

De vez em quando, ela deixava o pátio para perambular vagarosamente pelas galerias do instituto com o dr. Valentiner. O diretor do museu ficava surpreso pelo discernimento crítico de Kahlo. De repente ela estacava[301] e dizia “Que farsa!” ou “Que lindo!”. O que mais a agradava nada tinha a ver com os objetos de devoção dos especialistas. Ela adorava Rembrandt e os primitivistas italianos, e tinha um olho extraordinário para tesouros menos óbvios e menos conhecidos.

Em casa, com Lucienne[302], Frida fez um cronograma para estudar biologia, anatomia e história, e dava aulas de espanhol para a amiga. As duas compraram um quadro-negro, e Lucienne retirava livros da biblioteca e os lia para estimular Frida a fazer o mesmo. Mas “Frieda tem grande dificuldade de fazer as coisas com regularidade”, Lucienne escreveu em seu diário. “Ela quer cronogramas e fazer as coisas como na escola. Mas quando chega a hora de entrar em ação, alguma coisa acontece e ela sente que o dia foi arruinado.” Embora tenha herdado do pai a meticulosidade e a necessidade de ordem, Frida não herdou seus rigorosos e disciplinados hábitos de trabalho. Quando aparecia alguma visita, mesmo que fosse Jean Wight, que ela sabia que a aborreceria com sua conversa sobre moda, Frida não era capaz de dizer que estava ocupada.

Contudo, quando estava pintando, Frida se dedicava horas a fio; começava de manhã bem cedo e trabalhava até a hora de levar o almoço para Diego no instituto. Um dia produtivo de trabalho a deixava exuberante. Ela pintou quatro ou cinco telas do período de Detroit, em um arroubo de energia que teve início com a litografia *Hospital Henry Ford*. Pouco depois, produziu *Vitrine em Detroit*, e depois, em 30 de agosto, começou seu *Autorretrato na fronteira entre México e Estados Unidos*.

Foi em Detroit que Frida assumiu certa postura como pintora, uma pose

que era a um só tempo séria e zombeteira. Ela fingia não considerar seu trabalho importante, e como que para enfatizar seu *status* de “amadora”, ela não usava o traje masculino adotado por tantas mulheres artistas. Em vez disso, vestia roupas mexicanas tradicionais, cheias de rufos e babados, mais adequadas para uma festa do que para pintar óleos. Entretanto, quando ela por fim se propunha a trabalhar, pintava com concentração. “Minha pintura é benfeita”[\[303\]](#), ela disse certa vez. “Não com velocidade, mas com paciência... acho que pelo menos vai interessar a algumas pessoas.” E ela dava tanta atenção a seus métodos particulares de pintura que chegou a inventar um dispositivo para facilitar seu trabalho. Tratava-se de uma base que consistia de um tubo de alumínio que ia do chão até o teto, com um suporte preso a ela que podia deslizar para cima e para baixo, de acordo com a parte da pintura em andamento — ou se o artista quisesse ficar sentado ou tivesse de ficar de pé. Ela e Lucienne estavam convencidas de que o suporte podia ser usado também para exibir as telas. Por que, elas se perguntavam, as pinturas têm de ficar em paredes?

Por sugestão de Rivera, Frida começou a pintar em metal, para que suas obras ficassem mais parecidas com ex-votos mexicanos, ou *retablos*. Depois de preparar pequenos painéis de folha de alumínio com uma pintura-base para formar um ligante ou aglutinante entre metal e pigmento, ela seguia em frente como se estivesse pintando um afresco e não um óleo, primeiro traçando com lápis ou tinta os contornos gerais de sua imagem, e depois, começando no canto superior esquerdo e trabalhando com lenta concentração de cima para baixo, completando cada uma das áreas. Em comparação ao método de um pintor que trabalha na tela toda um pouco de cada vez, pincelando livremente áreas de cor e gradualmente refinando a imagem, o método de Frida era primitivo — quase como uma criança preenchendo um livro de colorir —, mas eficaz. (Anos depois, ela planejava grandes áreas de cor antes de produzir a imagem, seção por seção, para obter um maior grau de verossimilhança.)

Hospital Henry Ford é a primeira pintura que Frida fez em folha de metal, e seu primeiro trabalho que segue claramente o modelo das pinturas votivas mexicanas, em estilo, tema e escala. Pode ter sido ideia de Rivera, mas ela registra o aborto da mesma maneira que um *retablo* (ilustração v) registra o desastre a que a vítima devota sobreviveu. Em todo caso, a partir de 1932 os *retablos* passaram a ser a mais importante fonte individual para o estilo

primitivizante de Frida, e mesmo que suas telas tenham ficado menos primitivas e mais realistas, os *retablos* continuaram a ser seu principal modelo.

Na maior parte dos *retablos*, a imagem santa — a Virgem, Jesus Cristo ou algum santo — que salva os doentes, feridos, moribundos ou uma pessoa em algum tipo de perigo aparece no céu, rodeada por uma auréola de nuvenzinhas. Uma inscrição dedicatória narra a história, incluindo nome do devoto, data e local, descreve a intervenção miraculosa e oferece o agradecimento de quem recebeu a graça alcançada. Mas embora os “retablos” de Frida não contenham nenhum desses elementos (uma vez Rivera escreveu: “Os *retablos* de Frida não se parecem com *retablos*^[304], nem com nada nem com ninguém... [pois] ela pinta ao mesmo tempo o exterior e o interior de si mesma e do mundo”) e embora ela substitua por objetos simbólicos flutuantes as habituais imagens santas, a combinação de fato e fantasia nesta e em muitas outras pinturas de Kahlo são muito semelhantes aos *retablos*. Como nos *retablos*, o desenho é meticulosamente *naïf*, as escolhas de cores são estranhas, a perspectiva é desajeitada, o espaço é reduzido a um cenário rudimentar, e a ação é condensada aos momentos mais importantes. A fidelidade em relação à aparência externa é menos importante do que a dramatização do evento horrível ou o encontro milagroso entre a vítima e a resplandecente imagem santa. Tanto os *retablos* como as pinturas de Frida registram, em detalhes e sem melindres, fatos de angústia física. Ambos evidenciam um tipo de objetividade jornalística e inexpressiva, sem emoção: uma vez que a salvação já foi alcançada, não há necessidade da retórica da súplica. A história é contada não para suscitar piedade, mas para acertar contas com Deus. A narração deve ser exata, precisa, legível e dramática, pois um *retablo* é ao mesmo tempo um recibo visual, um bilhete de agradecimento pelo recebimento da misericórdia divina, e uma salvaguarda contra perigos futuros.

À medida que a dor de Frida foi se apaziguando e outras facetas da vida em Detroit passaram para o primeiro plano, o luto de Kahlo e seu renovado interesse pelo mundo à sua volta vieram à tona em sua arte. *Vitrine em Detroit* mostra a vitrine de uma loja numa rua decorada com adornos e grinaldas em vermelho, branco e azul e outros símbolos da cultura norte-americana, na expectativa dos festejos do Dia da Independência. Frida provavelmente viu e esboçou a vitrine antes de sofrer o aborto, mas antes de

arrematar a pintura ela terminou *Hospital Henry Ford*. O momento da concepção da tela explica seu clima leve, tão diferente das obras mais intensas e mais infelizes que se seguiram à perda do filho. Lucienne Bloch relembra como a pintura ganhou vida[305]. Ela e Frida tinham saído para comprar folhas de metal. “Estávamos andando juntas na John R. e vimos uma dessas lojas emboloradas em um bairro pobre. Era tão extraordinária — um punhado de coisas de mau gosto, sem relação umas com as outras — que Frida parou em frente e disse: ‘Ah! esta é uma graça, esta é linda!’.” Para Frida, aquela vitrine era como a arte folclórica mexicana, portanto mais genuína do que a elitista arte moderna; quando ela contou a Rivera sobre a vitrine, ele rapidamente entendeu seu entusiasmo e sugeriu: “Por que você não a pinta?”.

Em 31 de agosto, sob um calor de 35 °c, Frida, Lucienne, Diego, Arthur Niendorff, assistente de Rivera, e Edsel Ford subiram ao telhado do Instituto de Artes de Detroit e, munidos de pedaços de vidro fumê, assistiram ao eclipse solar. “Frida parecia totalmente enfasiada com o eclipse e quando a coisa chegou ao auge, ela disse que aquilo não tinha nada de bonito, [não passava de] um dia nublado em que o negócio era se exibir.” O diário de Lucienne registra também que Frida começou uma pintura nova naquele mesmo dia — um autorretrato de corpo inteiro em que ela aparece de pé em um pedestal de pedra cinza com a inscrição “Carmen Rivera pintou seu retrato no ano de 1932”, e que marca a fronteira entre os Estados Unidos e o México.

Vitrine em Detroit é uma afetuosa paródia do gosto e dos costumes norteamericanos; *Autorretrato na fronteira entre México e Estados Unidos* (figura 28) mostra Frida em um estado de espírito mais crítico; aqui sua espírituosidade, embora não seja menos evidente, é incisiva. Por exemplo, ela está usando um vestido cor-de-rosa e antiquadas luvas de renda, traje “adequado” para uma noite de festa de Grosse Pointe; na mão esquerda, desafiando o decoro, ela segura um cigarro; na mão direita, uma pequena bandeira do México.

Talvez inspirada pelo eclipse solar, pela primeira vez em suas pinturas Frida pôs o Sol e a Lua juntos no céu. Essa justaposição, que viria a se tornar um dos símbolos mais poderosos em sua obra, representa a unidade das forças cósmicas e terrestres, a noção asteca da guerra eterna entre a luz e as trevas, a preocupação da cultura mexicana com a ideia de dualidade, vida-

morte, luz-escuridão, claro-escuro, passado-presente, dia-noite, masculino-feminino. Discutindo a coexistência do Sol e da Lua na arte de Rivera, Bertram Wolfe explicou: “Na maioria das religiões naturais[306], como na antiga mitologia mexicana, os senhores dos céus são o Sol e a Lua: o Sol é o princípio masculino, o fertilizador, o que dá a vida, ao passo que a Lua (ou em algumas tradições mexicanas, a Terra) é o princípio feminino, a mãe dos deuses e dos homens”. O Sol e a Lua justapostos também são uma referência à ideia de que toda a natureza lamenta a morte de Jesus. Podem significar também a escuridão que se abateu sobre o mundo durante a crucificação, o eclipse que os astrônomos dizem ter acontecido na hora do suplício de Jesus. Em cenas da crucificação medievais, o Sol e a Lua invariavelmente aparecem ao lado da cruz, e sua presença conjunta em representações do sacrifício de Cristo é uma tradição que continuou na Renascença, no México colonial e na arte popular mexicana. Frida conhecia esse simbolismo e combinou-o com significados pagãos para aumentar a intensidade dramática de seu arsenal imagético.

Em *Autorretrato na fronteira entre México e Estados Unidos*, o Sol e a Lua estão do lado esquerdo (mexicano) do quadro. Na porção estadunidense, a bandeira tremula em uma nuvem de fumaça industrial, e a paisagem é dominada pelo mundo moderno de arranha-céus, gélidas fábricas de tijolos e máquinas, que contrastam violentamente com a visão de Frida do México agrário. Diego vivia comparando a beleza das máquinas norte-americanas ao esplendor dos artefatos pré-colombianos. Por sua vez, Frida pintou as chaminés (em que se lê “Ford”) arrotando fumaça, e seus arranha-céus sem janelas parecem lápides. À meia altura, as quatro chaminés industriais de Frida parecem autômatos; elas derivam dos autômatos que Rivera pintara em seu mural na Escola de Belas-Artes da Califórnia ou das chaminés-autômatos que ela criara para o balé *h.p.*, em que havia um navio atracado na “Cidade-Máquina”, e devem ser vistas em oposição aos ídolos pré-colombianos do lado mexicano da fronteira. No primeiro plano, do lado dos Estados Unidos, em vez de plantas enraizadas, vemos três máquinas arredondadas, duas delas irradiando raios de luz e energia (em contraste com o radiante Sol mexicano), e todas têm fios elétricos (em contraste com sua contraparte, as flores mexicanas). Engenhosamente, Frida pintou um fio que se estende de uma das máquinas e se transforma nas raízes de uma das plantas mexicanas. O outro fio da mesma máquina está ligado a uma tomada no pedestal de Frida.

Foi uma máquina que moeu Frida no acidente em 1925; foi na “Cidade do Motor” que ela perdeu seu filho; e era a maquinaria que roubava Diego dela por intermináveis horas durante sua estada em Detroit. O México agrário, por outro lado, significava vida, ligações humanas, beleza, e ela ansiava por retornar à sua terra natal. “Pra dizer a verdade”[307], ela escreveu ao dr. Eloesser em julho, “*No me hallo!* [não estou feliz aqui!], como diriam as criadas da cozinha, mas tenho de criar coragem e ficar, porque não posso deixar o Diego.”

Sua saudade do México, sua vontade de sentir o abraço confortável de sua família e seu bairro chegariam ao fim de maneira dolorosa; em 3 de setembro ela recebeu um telegrama[308] informando que sua mãe, que tinha desenvolvido câncer no seio seis meses antes, estava irremediavelmente doente, talvez à beira da morte. Frida passou três horas pendurada ao telefone tentando entrar em contato com alguma de suas irmãs no México, mas não conseguia uma linha. Ela pediu a Lucienne que investigasse os voos diretos, mas, ao descobrir que não havia nenhum, ficou histérica. “Aqui eles falam de todo esse progresso”, ela declamou. “Então por que não podemos ir de avião? Qual é o problema das conveniências modernas?” Lucienne foi buscar Diego no Instituto de Artes de Detroit; quando voltaram para casa, encontraram Frida “desmanchando-se em lágrimas”.

No dia seguinte, Diego despachou Frida e Lucienne de trem para o México. “Frida chorava no compartimento escuro”, Lucienne escreveu no diário. “Dessa vez era por deixar Diego e também por não saber como sua mãe estava. Frida tremia feito uma criancinha.”

O trem atravessou Indiana e Missouri. Em Saint Louis, as amigas desceram e almoçaram no telhado do Hotel Statler, onde observaram o voo dos aviões. Frida estava novamente com hemorragia e se sentia fraca demais para andar, então elas foram ao cinema. Em um jornal, leram que o rio Grande havia transbordado — a enchente explicava por que as linhas telefônicas mexicanas estavam mudas. Na noite seguinte, em Laredo, Texas, acordaram e constataram que o trem seguia viagem lentamente, abrindo caminho através da água da enchente. Uma vez que as pontes estavam interditadas, tiveram de esperar doze horas na fronteira. Por fim, tomaram um ônibus que rumou, por uma ponte menos danificada, para Nuevo Laredo, que exalava empolgação — ambulantes vendendo comida, famílias trocando calorosas despedidas, curiosos assistindo ao espetáculo. Antes de embarcar novamente no trem,

Frida comprou *cajeta*, e comeu pegando com os dedos em forma de concha o viscoso caramelo, como fazia quando menina.

O trecho até o norte do México estava lindo, pois era a estação das chuvas e o deserto estava coalhado de regatos e cactos resplandecentes. Frida não viu nada disso. “Ela ficou cada vez mais agitada”, Lucienne escreveu. “E as últimas horas foram de agonia. Chegamos à Cidade do México às 10 da noite, 8 de setembro. Havia irmãs, primas e homens para encontrá-la, todos chorando e histéricos. Nós até esquecemos nossas valises.”

Elas ficaram hospedadas na casa de Matilde, no distrito de Doctores. Na manhã seguinte, acompanhada de Lucienne, Frida foi ver a mãe em Coyoacán. Matilde Calderón de Kahlo estava em condição crítica. “Ela parece não querer se consolar com filosofias, mas chora, chora e está com a aparência pálida”, Lucienne escreveu, acrescentando: “O pai dela é um amor, bastante atarantado, surdo e maltrapilho e schopenhaueriano”.

No dia 10 de setembro, Frida escreveu uma carta a Diego^[309] discorrendo em detalhes sobre a doença da mãe. Depois seus pensamentos se voltavam, como que para se consolar, para o tema de seu amor pelo marido e do quanto precisava dele:

Embora você me diga que quando se olha no espelho você se acha muito feio com seu cabelo curto, eu não acredito, eu sei o quanto você é bonito e a única coisa que eu lamento é não estar aí pra te beijar e cuidar de você, mesmo que às vezes eu te aborreça com meus resmungos. Eu adoro você meu Diego. Eu me sinto como se tivesse deixado meu filho sozinho e que você precisa de mim. [...] Não posso viver sem você, meu *chiquito lindo*. [...] Sem você a casa é nada. Sem você tudo me parece horrível. Estou apaixonada como nunca por você e mais e mais a cada momento.

Te mando todo o meu amor

Sua *niña chiquitita*

Niñita Chiquitita preciosa [menininha bonita], Diego escreveu em resposta,

Incluo esta [carta] apenas para acompanhar os papéis com muitos beijos e meu amor pela minha linda Friduchita. Estou muito triste aqui sem você, e como você não consigo nem dormir e mal tiro a cabeça do trabalho. Não sei nem o que fazer sem poder ver você, eu já tinha certeza de que nunca tinha amado nenhuma mulher como amo a

chiquita mas só agora que ela me deixou é que eu realmente sei o quanto eu a amava, ela já sabe que é mais do que a minha vida, agora eu sei, porque na verdade sem você a vida pra mim não vale mais do que aproximadamente dois amendoins, no máximo.

Eu já terminei outros seis painéis desde que você partiu, trabalhando sempre com a ideia fixa de que você só deve ver as coisas quando voltar. Não vou te contar nada porque quero ver que cara a *chicua* vai fazer quando os vir. Amanhã vou finalmente à fábrica de produtos químicos. Eles não queriam me deixar entrar, por causa de uns segredos e perigos. Que coisa estúpida e chocante, foi necessário que o Edsel escrevesse para que me dessem permissão.

Em 15 de setembro, uma semana após a chegada de Frida, e dois dias depois de ter removido 160 cálculos biliares, Matilde Calderón de Kahlo morreu. Lucienne escreveu em seu diário: “As irmãs dela vieram todas enroladas em xales pretos, e com os olhos vermelhos. Frieda soluçava sem parar. Foi terrivelmente triste para ela. Só contaram ao pai na manhã seguinte. Houve momentos em que ele ficou quase louco com a ideia, e perdia a memória e perguntava por que a esposa não estava em casa”. Um retrato fotográfico tirado pelo pai no período mostra Frida vestida de preto e com uma expressão que era novidade em suas fotos: seu rosto parece chupado, como se o luto tivesse sugado para dentro todas as concavidades. Há em seus olhos uma escuridão, a inconfundível escuridão da dor.

Durante as cinco semanas que passou no México, Frida dedicou-se inteiramente à família. Ela e Lucienne levavam Guillermo Kahlo para fazer caminhadas em um parque das imediações. Quando paravam para apreciar cenas que Lucienne considerava “bastante *pompier*”, ele exprimia sua admiração pela beleza delas. “Ele ainda é um romântico”, ela anotou. Ele também ainda era um excêntrico. “Às vezes ele tem ataques de mau humor e fica berrando com uma faca na mão.”

As duas também passavam horas conversando com as irmãs de Frida, Adriana e Cristina, que viviam em Coyoacán, e com Matilde, cuja casa burguesa — com papel de parede florido, falsos tapetes Luís xvi e cortinas de renda — surpreendeu Lucienne, acostumada ao gosto mexicanista de Diego e Frida. Frida sentia prazer perverso em *objets* como cinzeiros de porcelana em formato de concha, enfeitados de dourado e violeta, cada um mostrando uma mulher nua pintada como se estivesse deitada na concha. “É tão horroroso que chega a ser bonito!”, ela gritava.

Um dia, Frida e Lucienne foram a San Ángel conferir o andamento da construção das duas casas pegadas uma à outra, desenho do arquiteto e pintor Juan O’Gorman. Frida gostava da ideia de ter duas casas separadas. “Eu posso trabalhar e ele pode trabalhar”, ela dizia.

Em meados de outubro, o pintor e cartunista Miguel Covarrubias e sua esposa, a dançarina e pintora Rosa Rolando, nascida nos Estados Unidos, oferecem a Frida um delicioso jantar de despedida. Kahlo ficou alegre e triste ao mesmo tempo. No dia seguinte, um pequeno contingente de vinte pessoas foi à estação ferroviária dizer adeus — Lupe Marín com uma das irmãs, o pai de Frida, suas irmãs e muitos outros. Assim que o trem partiu de estação, Frida chorou um pouco. Depois, em silêncio, foi dormir.

Frida e Lucienne voltaram para Detroit em 21 de outubro, em uma madrugada fria e medonha. Diego, que estava usando um terno emprestado de Clifford Wight porque, depois de seu intenso regime, suas próprias roupas tinham ficado grandes demais, estava na plataforma para receber as duas. “Frida voltou para Detroit”[\[310\]](#), ele escreveu em sua autobiografia.

Ela tinha ido acompanhar a mãe em seus últimos dias, e estava devastada pelo luto. Além disso, ficou horrorizada com a minha aparência. A princípio ela não me reconheceu. Em sua ausência, eu tinha trabalhado tanto e feito um regime tão rigoroso que perdi bastante peso. [...] No momento em que a vi, eu a chamei: “Sou eu”. Quando por fim reconheceu a minha identidade, ela me abraçou e começou a chorar.

A tela intitulada *Meu nascimento* (ilustração vi) foi provavelmente concebida e pelo menos iniciada antes da viagem de Frida ao México, mas somente terminada após seu retorno a Detroit. A primeira de uma série sugerida por Diego[\[311\]](#) que registra os anos de sua vida, o óleo sobre metal mostra, como a própria Frida descreveu, “como eu imagino que nasci”[\[312\]](#). É uma das imagens mais impressionantes já feitas sobre o parto.

Vemos a enorme cabeça da criança emergindo entre as pernas abertas da mãe, do ponto de vista do médico. Sobrancelhas pesadas e unidas identificam a criança como Frida. A cabeça inclinada e inerte está coberta de sangue. O bebê parece natimorto.

Um lençol cobrindo a cabeça e o peito da mulher, como se ela tivesse morrido ao dar à luz, enfatiza a total exposição do parto. Em substituição à cabeça da mãe, na parede diretamente acima dela vê-se um quadro com outra

mãe angustiada, a Virgem das Dores trespassada por espadas, sangrando e chorando. Frida disse que incluiu a santa como parte “de uma imagem de sua memória, não por razões simbólicas”. Trata-se simplesmente do detalhe de objetos de mobília de decoração da infância — o tipo de coisa que uma mãe católica devota teria apreciado. A cama, alegou Frida, é a cama da mãe, onde Matilde e a irmã Carolina haviam nascido. É possível que as bordas rendadas da fronha e o gracioso tom pastel que contrasta de forma tão acentuada com o horror da cena também sejam lembranças de infância. Menos fantasioso do que *Hospital Henry Ford*, *Meu nascimento* é como um *retablo* em estilo e conteúdo; de fato, na extremidade inferior da tela há uma voluta reservada para uma inscrição. Mas a informação requerida jamais foi preenchida. Talvez Frida julgasse que era supérfluo contar novamente a história em palavras. Ou talvez quisesse dizer que não ocorrera nenhuma salvação milagrosa. *Meu nascimento* retrata uma calamidade, não uma quase tragédia, não um desastre evitado pela intercessão divina, pela qual graças devem ser dadas: o impotente ícone da Virgem encara em vão uma cena de dupla morte.

Minimalista e sem adornos, a imagem de dor em *Meu nascimento* também evoca uma famosa escultura asteca (c. 1500) retratando um parto: uma mulher de cócoras dá à luz a cabeça completamente formada de um homem, e o rosto da mãe se contorce em uma medonha careta de dor (ilustração vii). Na religião asteca, a mulher em trabalho de parto é o equivalente a um guerreiro capturando uma vítima sacrificial; ela representa o nascimento de uma era. Frida certamente conhecia a escultura, e é provável também que estivesse a par de seus significados. Para ela, assim como para os astecas, a ideia de nascimento é eivada de presságios. Rivera escreveu sobre *Meu nascimento*: “O rosto da mãe é o da *mater dolorosa*, com suas sete adagas de dor que tornam possível a abertura da qual emerge a Frida criança, a única força humana desde o maravilhoso mestre asteca [...] que deu plasticidade ao fenômeno do nascimento”.

Embora *Meu nascimento* retrate o nascimento da própria Frida, também faz referência à morte recente de seu filho não nascido. É, portanto, o retrato de Frida dando à luz a si mesma. “Eu quis fazer uma série de pinturas[313] de cada ano da minha vida”, Frida afirmou acerca da tela. “A minha cabeça está coberta porque, coincidentemente à elaboração da pintura, minha mãe morreu.” “Minha cabeça”, ela disse, indicando que é sua própria cabeça que está coberta. Anos depois ela escreveu em seu diário, junto a diversos

desenhos pequenos de si própria: “Aquela que deu à luz a si mesma, que escreveu o mais lindo poema da sua vida”.

Uma vez que o inverno de Detroit foi ficando cada vez mais frio e açoitado por ventos, Frida comprou um casaco de couro para se manter aquecida; contudo, Kahlo viu-se obrigada a encarar um clima gélido tanto dentro de si mesma como ao seu redor. Ela não apenas tinha de absorver sua dupla perda, progenitora e progênie, mas também lidar com a irascibilidade de Rivera. A perda de peso tinha destruído a saúde e o humor do muralista. Lucienne escreveu em seu diário:

Eu me sento *de trop* no Wardell, e quando Diego disse que não conseguia dormir por causa do inverno e mantinha Frida acordada, imediatamente procurei um quarto... Frieda fica tão mal-humorada e taciturna e chora com tanta frequência e precisa de conforto. Diego está nervoso e parece ficar irritado até mesmo com a presença de Frieda.

Em muitas ocasiões em Detroit Frida chorou no ombro de Lucienne, segredando à amiga os “sofrimentos de sua vida com Diego, como ele estava inconstante e diferente do que costumava ser”. Se ela “ficava na dela”, Frida explicou, Rivera dizia “Você não me ama mais”, o que a deixava em posição ainda mais impotente.

Rivera estava se exaurindo, trabalhando contra o tempo. Ele tinha de terminar rapidamente os murais de Detroit, porque já estava com outros projetos engatilhados. Em outubro de 1932, fora escolhido para pintar um mural no Rockefeller Center em Nova York, e em janeiro de 1933 recebeu a encomenda de um mural sobre o tema da “maquinaria e indústria” na Feira Mundial de Chicago. Sua programação estava tão frenética que era difícil para Frida até mesmo juntar-se a ele no trabalho. Rivera invariavelmente começava à meia-noite, depois que seus assistentes já tinham preparado um trecho da parede com estuque fresco, e depois que a seção estava suficientemente seca e na consistência certa, de modo que a tinta fosse absorvida e passasse a fazer parte da parede. Ele começava esboçando o desenho e modelando os realces em tons de cinza e preto. Depois, aos primeiros raios do alvorecer, ele aplicava a cor, e em geral pintava até a hora do almoço. O pouco tempo livre de que dispunha Rivera não passava necessariamente com Frida, pois atuava ativamente na comunidade mexicana de Detroit, organizando e financiando trens para levar de volta ao México

pessoas que tinham ido trabalhar nos Estados Unidos nos dias de glória da década de 1920, mas que agora sofriam as agruras da Depressão.

Apesar dos problemas, Frida foi gradualmente se desvinculando do luto e retomando seus laços com a vida. Em fevereiro, quando foi entrevistada e fotografada no Hotel Wardell para o jornal *Detroit News*, ela estava trabalhando em um *Autorretrato* da cintura para cima pintado sobre um pequeno painel de metal (figura 30). A obra mostra a artista de blusa branca rendada nas mangas e na gola arredondada e um colar de jade pré-colombiano; a cor do jade ecoa na fita de lã que prende seus cabelos e que aparece no fundo verde-pálido da pintura. Ela está linda e com a aparência revigorada, menos pueril do que nos autorretratos de 1929 e 1930, mais confiante, pronta para divertir e se divertir. Seu entusiasmo recuperado também é revelado no artigo do *Detroit News*, publicado na coluna de Florence Davis “Meninas de ontem: visitando a casa de gente interessante”, sob a manchete “Esposa do mestre do mural[\[314\]](#) passa o tempo brincando alegremente com obras de arte”. Mesmo que tenha sido chamada de “diletante”, pelo menos a jornalista deu atenção à arte e à personalidade de Frida, e, comparada à menina tímida do ano anterior, Kahlo tinha adquirido uma firme e desembaraçada presença de espírito social. Davies escreveu:

Carmen Frida Kahlo [...] também é pintora, embora pouquíssimas pessoas saibam disso. “Não”, ela explica, “eu não estudei com Diego. Não estudei com ninguém. Eu apenas comecei a pintar.” Então seus olhos começam a brilhar. “Obviamente”, ela explica, “ele até que não é nada mal para um menino, mas eu é que sou a grande artista.” Depois seus dois olhos negros cintilam e explodem em uma gargalhada formidável. E isso é o máximo que você consegue arrancar dela sobre o assunto. Quando você fala sério, ela zomba e dá outra gargalhada. Mas de maneira nenhuma a pintura da señora Rivera é uma piada. [...]

Em Detroit, ela pinta apenas porque o tempo livre lhe pesa às mãos durante as muitas horas que o marido fica trabalhando. Então até agora ela terminou apenas alguns painéis. [...] “Mas são lindos”, você exclama. “É melhor Diego tomar cuidado.” “É claro”, ela responde, aos gritos, “neste momento ele deve estar morrendo de medo”; mas o sorriso nos olhos dela diz que ela está apenas brincando — e você começa a suspeitar que Frede [*sic*] acredita que Diego sabe de fato pintar.

Capítulo 11

Revolucionários no templo das finanças

Enquanto Rivera labutava para terminar seus afrescos no Instituto de Artes de Detroit de modo que pudesse tocar o projeto do Rockefeller Center, uma campanha publicitária contra seus murais ganhava fôlego. Assim que ele concluiu e exibiu oficialmente os afrescos, em 13 de março de 1933, irrompeu uma onda de desaprovação. Para os clérigos, sua pintura era sacrílega; para os conservadores, era comunista; para os pudicos, era obscena. Os murais foram chamados de “fraude desapiedada e covarde contra seus empregadores capitalistas”[\[315\]](#) e “caricatura do espírito de Detroit”. Alguns cidadãos cômicos dos deveres cívicos ameaçaram apagar das paredes as pinturas. Outros organizaram comissões para defender a obra. O debate ganhou repercussão nos jornais e no rádio. Milhares de pessoas foram ver os murais, e o apoio popular se intensificou. Edsel Ford saiu em defesa de Rivera: “Admiro o espírito de Rivera”[\[316\]](#), ele disse. “Acredito realmente que ele esteja tentando expressar sua ideia do que seja o espírito de Detroit.” Quando um numeroso grupo de operários tomou para si a incumbência de proteger os murais, Rivera ficou eufórico. “Isso”, ele afirmou, “é o início da realização do sonho da minha vida.”[\[317\]](#) Os Rivera foram embora de Detroit uma semana depois da exibição dos murais, confiantes de que a “forma de arte da sociedade industrial tinha tido um esplêndido prelúdio”.

Fazia um frio implacável na terceira semana de março quando Frida e Diego, acompanhados dos assistentes Ernst Halberstadt e Andrés Sánchez Flores, desembarcaram na estação Grand Central. Em menos de dois dias, Frida e Diego já tinham se instalado em uma suíte de dois quartos num andar alto do Barbizon-Plaza, e Diego já tinha começado a trabalhar no edifício da RCA. Os almoços e jantares que Frida levava para o marido esfriavam no andaime enquanto Rivera pintava ou ficava imóvel diante do afresco, olhando

e olhando, avaliando em silêncio o que tinha feito e planejando a tarefa do dia seguinte.

Rivera trabalhando era um dos espetáculos mais animados e empolgantes da cidade, e havia ingressos à disposição de quem quisesse pagar para vê-lo em ação. A própria Frida ia ao edifício da rca duas ou três vezes por semana, sempre no começo da noite, quando a plateia pagante já tinha ido embora. Ela passava algumas horas debaixo do andaime, comendo doces, conversando com amigos, ensinando baladas mexicanas[318] a Lucienne Bloch e Stephen Dimitroff na privacidade da barraca que servia de centro de operações do projeto. Ela estava encantada de ter voltado à cosmopolita Manhattan, onde tinha muitos amigos tanto no mundo das artes como na “alta sociedade”, e onde se sentia mais à vontade. Ao contrário de Detroit, Nova York era uma cidade portuária, e o mar propiciava a oportunidade de escapar. Quando sentisse saudades de casa, Frida podia sonhar em entrar no próximo navio com destino ao México.

Mas, assim como em Detroit, Frida passava a maior parte do tempo em casa. Ela não pintava com regularidade; se em Detroit tinha pintado “apenas porque o tempo livre lhe pesava às mãos”, agora que o tempo estava mais leve ela mal trabalhava. No período de oito meses e meio que passou em Manhattan, Frida produziu apenas uma tela, que ainda estava inconclusa quando ela foi embora. Em vez de pintar, ela lia, cuidava do apartamento, via os amigos, ia ao cinema e fazia compras. Outro passatempo era o *cadavre exquis*, velho jogo de salão adotado pelos surrealistas como técnica para explorar a mística do acaso. O primeiro jogador começa desenhando a parte de cima de um corpo e depois dobra o papel de modo que o jogador seguinte desenhe a próxima parte sem ver como a figura tinha começado. Quando Frida jogava, os monstros resultantes eram hilários. Sua imaginação era sensacional, e seu fascínio por órgãos sexuais, também atestado pelos desenhos em seus diários e diversas pinturas, jorrava nos “cadáveres esquisitos”. “Frida fazia os piores”[319], Lucienne Bloch relembra. “Alguns deles me faziam corar, e não sou de corar com facilidade. Ela me mostrava um enorme pênis gotejando sêmen. E uma vez, quando desdobramos o papel, vimos uma mulher com seios enormes, toda arrumada e tal, até que chegou ao pênis. Diego ria e dizia: ‘Você sabe que as mulheres são mais pornográficas do que os homens’.”

A “pornografia” e a nova e brincalhona autoconfiança de Frida são

evidentes também na maneira como ela provocava a imprensa de Nova York. Uma vez, ela marcou uma entrevista e recebeu os jornalistas deitada na cama, chupando um comprido pirulito. “Ela se enfiou debaixo das cobertas[320] e foi se levantando lentamente”, diz Suzanne Bloch, que testemunhou a cena. Séria, impassível, e sem nunca interromper o jorro de seu discurso, em seu íntimo Frida se deleitou com o constrangimento dos repórteres. Em outra ocasião, um jornalista perguntou: “O que o sr. Rivera faz em seu tempo livre?”. Sem hesitar, ela respondeu: “Faz amor”.

Ela adorava as lojas de departamentos, as lojinhas de Chinatown e as lojas de bugigangas, com grande variedade de artigos baratíssimos. “Frida entrava feito um furacão nas lojas de cinco e dez centavos”[321], Lucienne relembra. “De repente, ela estacava e comprava alguma coisa imediatamente. Frida tinha um olho extraordinário para o que era genuíno e bonito. Ela encontrava bijuterias baratas e fazia com que ficassem fantásticas.” Às vezes, rápida como uma águia, ela punha no bolso algum berloque sem valor que a tinha deixado arrebatada, e assim que saía da loja dava a alguma amiga. Quando algum amigo sugeria que ela comprasse roupas estilosas, Frida temporariamente abria mão de suas longas saias nativas pela diversão de usar a chique moda de Manhattan — até mesmo chapéus — e saía pelas calçadas contorcendo os quadris, em uma paródia do andar pomposo e confiante das *socialites* nova-iorquinas. Frida zombava e fazia piada de tudo que achava engraçado, o que era muita coisa. As farmácias, por exemplo, eram um mundo de fantasia. Uma vez, dentro de um táxi, Frida passou por uma farmácia[322], e a palavra “Medicamentos” lhe pareceu tão enfadonha que ela compôs uma canção intitulada “Medicamentos” que, para a alegria do taxista, ela cantou durante o restante da corrida.

Diego pedia aos amigos que acompanhassem Frida a filmes e outros eventos. O escultor David Margolis[323], então assistente de Rivera, lembra-se de tê-la levado para assistir a *O sangue de um poeta*, de Jean Cocteau, de que gostaram tanto que o reviram novamente no mesmo dia, com Diego. Completamente desprovida de pretensões intelectuais, Frida dizia abertamente que o teatro a aborrecia e que ela preferia ir ao Brooklyn[324] ver filmes do Tarzã. Para ela os filmes com gorilas eram hilários e surreais. Frida e Diego ficavam entediados “a ponto de chorar”[325] com os musicais clássicos; durante uma apresentação de *Serviço sacro*, composição do pai de Lucienne Bloch, Diego adormeceu. Em outra ocasião, ouvindo Tchaikovsky,

Lucienne e Frida “agiram como duas meninas travessas[326], fazendo desenhos e passarinhos de papel e morrendo de rir — e isso no Carnegie Hall”.

Entediado ou não, não chega a ser surpresa o fato de que Diego dormia em concertos. Trabalhando entre quatorze e quinze horas por dia, ele estava determinado a exibir seu mural no feriado do Dia do Trabalho, em maio. Mas, conforme a data se aproximava, os problemas começaram a pipocar. Ao aceitar a empreitada, Diego não fez segredo de suas convicções políticas, e tampouco fez concessões quanto ao local do mural, defronte à entrada principal do edifício da rca no Rockefeller Center. O lado esquerdo da pintura mostrava os Estados Unidos, com uma turba de executivos de Wall Street, trabalhadores desempregados e manifestantes acoissados pela polícia montada, e a desumanidade da guerra. A metade direita mostrava a utopia marxista, com operários, camponeses, soldados, atletas, professores e mães com criancinhas de colo, todos unidos no esforço de construir um mundo melhor.

Aparentemente, a ideia de que os capitalistas poderiam estar dando um passo em falso ao contratar um comunista para decorar um dos complexos urbanos mais formidáveis do mundo, um monumento ao sucesso do capitalismo, não ocorrera ao jovem Nelson Rockefeller, que, como vice-presidente executivo do Rockefeller Center, assinara o contrato. Ele mesmo tinha escolhido o tema grandiloquente do mural: “Homens na encruzilhada[327], olhando com grandes esperanças e visão a escolha de um futuro novo e melhor”. Seus representantes tinham aprovado os esboços, e o próprio Rockefeller apoiara publicamente os afrescos de Rivera em Detroit e transbordava entusiasmo toda vez que ia pessoalmente conferir o andamento dos murais, ignorando a apreensão de Frances Flynn Paine, que servira como agente de Rivera na comissão do mural, e os receios de outras pessoas ligadas ao edifício da rca e aos Rockefeller.

Então, em 24 de abril, com dois terços do afresco já concluídos, o *New York World-Telegram* viu o suficiente para publicar um artigo sob a manchete “Rivera pinta cenas[328] de atividade comunista e John D. Jr. paga a conta”. “A cor predominante do mural é o vermelho”, notava o *World-Telegram*, “adornos de cabeça vermelhos, bandeiras vermelhas, ondas de vermelho em movimentos de ímpeto e vitória.” Subitamente, a atmosfera no Rockefeller Center ficou hostil. Do dia para a noite os andaimes foram

substituídos por uma estrutura móvel, mais frágil. O número de guardas aumentou. Os guardas arrumavam briga com os assistentes de Rivera; um dele chegou a ameaçar “quebrar a cabeça” de um assistente, caso ele tentasse tirar uma foto do mural. Quando o próprio Rivera trouxe um fotógrafo, os guardas o expulsaram. Frida disse a Lucienne que “alguma coisa pode acontecer[329] a qualquer minuto agora”; Lucienne, já acostumada com a imperturbabilidade de Frida, pensou: “Se *ela* está dizendo isso, é porque as coisas devem estar ficando sérias”. No dia seguinte, depois que Rivera protegeu o andaime dos olhos do público com enormes folhas de papel transparente, Lucienne fotografou o afresco com uma máquina que ela levava escondida sob a saia.

Em 1o de maio, Diego já tinha transformado o esboço de um “líder trabalhista” em um inequívoco retrato de Lênin. No dia 4 de maio, Rockefeller escreveu pedindo que substituísse o rosto de Lênin pela fisionomia de um homem desconhecido. O retrato de Lênin, ele argumentava, “ofenderia gravemente um grande número de pessoas”[330]. Rivera declarou que trocar a cabeça de Lênin seria destruir toda a concepção do mural. Ele ofereceu uma solução conciliatória: equilibraria a cabeça de Lênin com a cabeça de Abraham Lincoln. A resposta veio em 9 de maio, quando Rivera e seus assistentes almoçavam num restaurante das imediações. O gerente de aluguéis de Rockefeller, seguido por doze guardas da segurança, entrou a passos largos no edifício da rca e ordenou que o artista interrompesse os trabalhos. Lentamente Rivera pousou os pincéis e a peça de baixela que usava como paleta, e desceu do andaime. Diego recebeu das mãos do homem um cheque com a quantia que lhe era devida (14 mil dólares de um contrato de 21 mil) e uma carta comunicando que estava demitido.

Rivera ficou perplexo. Ele, que em geral se movia com a graciosidade líquida de um obeso, caminhou a passos desajeitados para a barraca e tirou o macacão. Mais guardas apareceram e removeram o andaime. Em meia hora, o *staff* do Radio City já cobrira o mural com papel betuminado e um biombo de madeira.

Quando ouviram a notícia, os assistentes de Diego voltaram às pressas, feito anjos vingadores, para o edifício da rca, com o intuito de ajudar o mestre, mas não restava nada a fazer a não ser protestar. Lucienne Bloch conseguiu levar tinta branca para o segundo andar e escreveu nas janelas “Trabalhadores, Uni-vos! Ajudem a Proteger o Mural[331] de R —”. Os

guardas a interromperam antes que pudesse formar a última palavra, “Rivera”.

Mais uma vez, Rivera se via no centro do clamor público. Sob os olhares da polícia montada, pronta para agir ao primeiro sinal de violência, os defensores do muralista se aglomeraram no Rockefeller Center e diante da casa de Nelson Rockefeller, munidos de faixas e cartazes com os dizeres: “Salvem a pintura de Rivera”[\[332\]](#), e gritando: “Queremos Rockefeller com uma corda no pescoço! Liberdade na arte! Revelem o mural!”. Um grupo de artistas e intelectuais, que incluía Walter Pach, George Biddle, Rockwell Kent, Boardman Robinson, Waldo Pierce, H. L. Mencken e Lewis Mumford, encaminhou um requerimento a Nelson Rockefeller para que revogasse sua decisão. Um comentário mais espirituoso veio na forma do poema de W. B. White, “Eu pinto o que eu vejo”[\[333\]](#), publicado na revista *New Yorker*. Uma conversa imaginária entre Rockefeller e Rivera termina num tipo de impasse ou empate:

“Não é de bom gosto para um homem como eu”,
Disse Nelson, o neto de John D.,
“Questionar a integridade de um artista,
Ou mencionar detalhes práticos como pagamento,
Mas do que eu gosto eu conheço bem,
Embora eu odeie atrapalhar sua arte;
Por vinte e um mil dólares conservadores
Você pintou um radical. Eu digo, Ora bolas!
Jamais vou conseguir alugar as salas —
Os escritórios capitalistas.
Por isso, como bem o sabe, é um prédio público,
E as pessoas querem ver pombas, ou árvores outonais
E embora eu odeie atrapalhar sua arte,
Devo *um pouco* a Deus e ao Vovô,
E afinal de contas,
É a *minha* parede...”
“Bem, veremos se é...”, disse Rivera.

Mas Rockefeller não voltou atrás, e no fim das contas a parede era mesmo dele; nove meses depois, quando o casal Rivera já tinha ido embora de Nova

York, o mural foi despedaçado e jogado fora. (Talvez Rivera tenha ficado com a última palavra: quando refez o mural do Rockefeller Center no Palácio de Belas-Artes na Cidade do México, Rivera colocou John D. Rockefeller, pai, entre os farristas do lado capitalista do mural, bastante próximo às bactérias transmissoras da sífilis que fervilham na hélice.)

À decepção de Rivera por não ter podido concluir seu mural somaram-se novos ataques do Partido Comunista, que continuava acusando violentamente Diego por aceitar trabalhos encomendados por milionários: para Joseph Freeman, editor de *The New Masses*, o mural do Rockefeller Center era “reacionário” e “contrarrevolucionário”[\[334\]](#). Por fim, em 12 de maio, Diego recebeu um telegrama do amigo Albert Kahn, arquiteto do prédio da General Motors na Feira Mundial de Chicago (e também projetista do edifício do Instituto de Artes de Detroit), informando que seu contrato para pintar o mural “Forja e fundição” na Feira Mundial, e cujos esboços já haviam sido aprovados, fora cancelado. Foi um duro golpe nos planos de Rivera de pintar murais para a moderna sociedade industrial.

Frida, é óbvio, envolveu-se na polêmica. Ela participava dos protestos — seu protesto pessoal foi voltar a usar os trajes mexicanos, depois do experimento com roupas comuns — e datilografava inúmeras cartas ditadas por Diego. Ela fazia tudo que podia para engrossar as fileiras pró-Rivera, e era a mais leal defensora do marido. Poucos meses depois da demissão de Rivera, Nelson Rockefeller foi à estreia do filme *¡Qué viva México!*, de Sergei Eissenstein. “Como vai, Frida?”, ele perguntou[\[335\]](#), polidamente. Frida girou sobre os calcanhares, sacudiu as compridas saias e anáguas e saiu andando. (Mas ela era realista: em uma fotografia tirada no outono de 1939, quando Rockefeller foi ao México para ajudar nos preparativos da exposição “Vinte séculos de arte mexicana”, realizada no Museu de Arte Moderna em 1940, ela aparece sentada ao lado do milionário, em um almoço.) Uma repórter de jornal que entrevistou Frida pouco depois do episódio escreveu:

A señora Diego Rivera[\[336\]](#), a graciosa e jovem esposa do artista que teve o afresco coberto — talvez para sempre — por causa de seus pontos de vista comunistas, está chateada, mas não perturbada. [...]

Uma menina de tipo espanhol, pele cor de oliva, olhos de corça, pequena e esguia, ela se sentou na beira da cama em seu quarto rodeado de amigos e simpatizantes, e nos contou como se sente em relação aos fatos. [...]

Ela acredita que os Rockefeller agiram assim “porque ficaram com medo da opinião pública”, e ela tem certeza de que “a sra. Rockefeller provavelmente se sente mal com isso”. Eles viram os esboços preliminares com o retrato de Lênin, então mais proeminente do que na pintura, e aprovaram.

“Os Rockefeller sabiam muito bem que os murais retratariam o ponto de vista revolucionário — que seriam pinturas revolucionárias”, ela disse, calmamente. “Eles pareciam muito gentis e compreensivos sobre a questão e sempre muito interessados, especialmente a sra. Rockefeller.

“Fomos convidados para jantares na casa deles por duas ou três vezes, e discutimos detalhadamente o movimento revolucionário.

“A sra. Rockefeller sempre foi muito gentil conosco. Ela era adorável. Ela parecia muito interessada nas ideias radicais — fazia muitas perguntas. Sabe, ela ajudou o sr. Rivera no Museu de Arte Moderna e realmente batalhou por ele.”

Quando Rivera recebeu ordens de descer do andaime no Rockefeller Center, ele anunciou[\[337\]](#) que usaria o que sobrara dos honorários de Rockefeller “para pintar em qualquer edifício adequado que me ofereçam uma reprodução exata do mural condenado — pintarei sem cobrar pagamento algum, exceto o custo efetivo dos materiais”. Nenhum lugar adequado foi oferecido, e ele por fim decidiu pintar a história dos Estados Unidos, vista por uma perspectiva revolucionária, em 21 painéis móveis[\[338\]](#) em um edifício em frangalhos prestes a ser demolido no número 51 da rua 14 Oeste, que abrigava uma organização lovestonita[\[339\]](#) chamada Nova Escola dos Trabalhadores.

No dia 3 de junho, um mês após o início da batalha do Rockefeller Center, Frida e Diego mudaram-se para o centro da cidade, para um apartamento de dois quartos, no número 8 da rua Treze Oeste, de modo que ele pudesse ficar mais próximo do trabalho. Diego fez questão de anunciar aos quatro ventos que o novo apartamento era mais caro do que a suíte do Barbizon-Plaza; em seu orgulho, não queria admitir que Rockefeller lhe causara prejuízos financeiros. Em setembro, mudaram-se de novo, para um quarto no décimo quarto andar do Hotel Brevoort, na esquina da Quinta Avenida com a rua Oito.

Entre 9 de maio, quando foi alijado do Rockefeller Center, e 15 de julho, quando começou a trabalhar na Escola de Nova York, Rivera estava

desmoralizado, amargurado e furioso demais para pintar. Amigos notaram que seus olhos viviam vermelhos de tanto chorar. Embora não pintasse, ele não ficou ocioso. Ele e Bertram Wolfe fizeram pesquisas sobre história norte-americana como preparação para o afresco na Escola de Nova York, ele deu inúmeras palestras sobre arte e política, e fez inúmeras aparições públicas não apenas para defender sua posição no episódio do edifício da rca, mas também para apoiar outras causas, tais como o Fundo de Defesa Scottsboro. Em 15 de maio, Rivera discursou para 1.500 alunos da Universidade Columbia, que protestavam contra a demissão de Donald Henderson, professor de economia declaradamente comunista. Frida, que tendia a se manter bastante distante dessas manifestações — que ela via mais como teatro do que como história —, estava a seu lado, sentada em sua usual postura empertigada, parecendo uma princesa asteca. Durante a manifestação de cinco horas de duração, houve troca de socos, guerra de água, o reitor da universidade foi queimado em efígie, e a estátua da *alma mater* teve os olhos vendados e um caixão enrolado em panos pretos com os dizeres “Aqui jaz a liberdade acadêmica” posta a seus pés. O *New York Times* noticiou: “Diego Rivera, artista mexicano[340] recentemente expulso do Rockefeller Center, e sua esposa, Carmen, discursaram aos estudantes em frente ao relógio de sol, onde instigaram os alunos a ‘tomar à força o controle da universidade das mãos do dr. Nicholas Murray Butler’”.

Quando Rivera começou a pintar novamente, voltou a ser a personalidade expansiva de sempre. Louise Nevelson, que morava com Marjorie Eaton num apartamento no andar térreo do prédio da rua 13, lembra que a casa do casal Rivera

estava sempre aberta[341] à noite e que quem quisesse era bem-vindo. Eles levavam as pessoas muito a sério, e não faziam distinções. Nunca estive em uma casa como a de Diego. Princesas e rainhas... uma dama mais rica do que Deus. E operários, trabalhadores. Ele não fazia distinção, e todos nós éramos tratados como pessoas iguais. Era muito simples. Diego e Frida gostavam muito dali porque em outros lugares da parte alta da cidade havia porteiros, e obviamente nem ele nem Frida acreditavam nisso. Eles adoravam ter encontrado um lugar em que podiam entrar sem serem incomodados. Então, toda noite as pessoas iam para a casa deles e eles levavam a turma toda para um pequeno restaurante italiano na rua 14.

Nevelson e Eaton eram jovens aspirantes a artistas, e ficavam felizes por desfrutar da companhia do grande casal Rivera, ainda que para tanto tivessem de lidar com certa dose de irresponsabilidade “boêmia”. Convidadas para chegar ao apartamento dos Rivera às seis, elas encontravam Diego descansando e Frida ainda nua. Frida experimentava várias saias e blusas, pedindo a opinião de Rivera. Depois ela desaparecia por meia hora, para então aparecer vestindo outra roupa. Quando finalmente escolhia o que vestir, era a vez de Diego desaparecer. Depois de um demorado banho, ele anunciava “Vamos sair pra jantar”[342], e levava as três jovens para algum restaurante em Chinatown ou Greenwich Village, onde ganhavam a companhia de outros amigos em mesas compridas.

Muitos desses jantares contavam com a presença da dançarina moderna Ellen Kearns e do escultor John Flanagan, que venerava Rivera e gostava de passar horas sentado, observando o muralista em ação. “Costumávamos brincar de fazer obras coletivas”[343], Nevelson lembrou. “Uma pessoa iniciava a composição, outra acrescentava alguma coisa, derramando vinho, salpicando pimenta, deslocando objetos, até que a toalha de mesa virava uma paisagem. Diego era ótima companhia pra se divertir.”

De fato. Louise Nevelson era uma mulher bonita, alegre, enérgica, uma divorciada na casa dos trinta e poucos anos, apaixonada pelas artes e pelos homens. Não demorou muito para que ela passasse a fazer parte do contingente de assistentes de Rivera; Louise pintou um retrato expressionista do *maestro*, em que Diego aparece como um homem feio, como ele disse a ela que julgava ser, mas inequivocamente genial. Ele demonstrou sua gratidão[344] levando a nova pupila a uma loja de artigos indianos, onde perguntou do que ela mais gostava e comprou o colar pelo qual ela se encantou.

Logo ficou evidente para todos os assistentes que Rivera estava passando cada vez mais tempo com Louise[345]. Uma anotação de julho no diário de Lucienne relata que nesse dia Diego não deu as caras no trabalho, e que Sánchez Flores disse aos outros assistentes que Rivera gostava muito “da menina que vive grudada nele”. Lucienne ficou indignada: “Frieda é uma pessoa perfeita demais para que alguém tenha vontade de colocar outra no lugar dela”, ela escreveu. Quando Rivera não apareceu na Nova Escola dos Trabalhadores pela segunda vez, Sánchez Flores disse aos outros que ele estava de novo com Louise. “Eu me senti muito mal por Frieda”, Lucienne

escreveu em seu diário naquele dia.

Frida já não ia mais todo dia ao andaime. Ela não estava bem — seu pé direito estava paralisado[346], e ela precisava mantê-lo erguido o máximo de tempo possível —, e se sentia solitária. Lupe Marín, que fez uma parada de uma semana em Nova York em sua viagem de retorno da Europa para o México, lembrava que “Frida não saía[347]. Ela passava o dia inteiro na banheira. Estava calor demais para sair às ruas”.

Muitas vezes, Diego só voltava para casa ao amanhecer. Frida ligava para Lucienne e dizia “Eu odeio ficar sozinha!”[348] ou “Estou triste. Por favor, venha me ver”. Uma vez, Suzanne passou a noite com Frida, que varou a madrugada assando pequenos pudins para que Diego comesse ao voltar para casa.

Rivera demonstrava certa preocupação com Frida, e pedia para que Lucienne e Stephen Dimitroff a convencessem a pintar, embora fosse apenas porque ele “queria que ela fosse independente dele”[349], segundo Lucienne. Ao perceber que Frida tinha adorado um pequeno afresco em painel que Lucienne acabara de concluir, Rivera estimulou a esposa a experimentar aquele meio de expressão. Depois de certa relutância, Frida cedeu, mas julgou que o *Autorretrato* que resultou de sua tentativa era “horroroso”. Quando a figura estava terminada, ela escreveu em volta da cabeça (predominantemente em inglês): “Absolutamente repugnante. *No sirve* [não funciona]. Caramba! Muito feio, Frieda”. Desgostosa, ela derrubou o painel — que rachou, mas não quebrou — e o jogou fora. Lucienne e Stephen, que achavam a obra bonita, a recuperaram do lixo e levaram para casa. Tempos depois, durante uma mudança, os cantos quebraram, mas a seção principal permanece intacta, e não é “repugnante”, mas cheia de charme. O rosto que encara a partir da tela tem a intensa presença física de um retrato de uma múmia de Faium. Mesmo nessa obra experimental, a autoapresentação de Frida é surpreendentemente viva.

A tensão entre Frida e Diego foi exacerbada por outro conflito. Kahlo estava desesperada para voltar ao México, nem que fosse apenas para uma visita. Mesmo depois de vários anos vivendo ininterruptamente nos Estados Unidos, ela ainda se sentia alheia à Gringolândia e seu estilo de vida. Em uma carta ao dr. Eloesser escrita alguns anos depois, ela expressou seus sentimentos acerca dos méritos relativos dos Estados Unidos e do México, admitindo que, no México, “temos de andar sempre com os espinhos afiados,

pra nos defendermos dos *cabrones* [safados] [...] que se metem em discussões acaloradas para passar a perna e ferrar os outros”. Nos Estados Unidos, por outro lado, era possível relaxar porque “lá as pessoas são mais burras e mais maleáveis”.

Além disso [ela continuava] com relação ao trabalho do Diego as pessoas aqui [no México] sempre reagem com obscenidades e trapanças, e é isso que o deixa mais desesperado, pois é só ele chegar que já começam os ataques nos jornais, eles sentem tanta inveja dele que gostariam de fazê-lo desaparecer como que por encanto. Por outro lado, na Gringolândia era diferente, mesmo no caso dos Rockefeller era possível brigar com eles sem ser esfaqueado pelas costas. Na Califórnia todos o tratavam muito bem, eles respeitam o trabalho de qualquer pessoa, aqui ele mal acaba um afresco e na semana seguinte já está arranhado ou já escarraram em cima. Isso como você pode compreender desiludiria qualquer um, acima de tudo alguém que trabalha como o Diego, usando todo o esforço e energia de que é capaz, sem levar em consideração que a arte é sagrada e toda esta série de *pendejadas* [estupidezas], mas pelo contrário, mourejando como qualquer pedreiro. Por outro lado, e essa é a minha opinião pessoal, apesar do fato de que entendo as vantagens que os Estados Unidos oferecem para qualquer trabalho ou atividade, eu não gosto dos gringos com todas as suas qualidades e seus defeitos que são inúmeros, sua maneira de ser, seu puritanismo nojento, seus sermões protestantes e sua infinita pretensão, o jeito como tudo deve ser “muito decente” e “muito apropriado” me parece bastante estúpido. Eu sei que as pessoas aqui são um bando de ladrões, *hijos de la chingada*, *cabrones* etc. etc., mas, não sei por quê, até mesmo as coisas mais horríveis elas fazem com algum senso de humor, ao passo que os gringos são “*sangrones*” [simpplórios, estúpidos] de nascença, embora bastante respeitosos e decentes (?). Além disso seu sistema de vida parece ser o mais repugnante, aquelas malditas festas, em que tudo, desde a venda de um quadro até uma declaração de guerra, só acontece depois que as pessoas engolem um punhado de coquetéis (eles não sabem sequer ficar bêbados de um jeito malicioso), eles levam em conta se o vendedor do quadro ou aquele que está declarando guerra é uma “pessoa importante”, caso contrário não lhe dão um pinga de atenção. Nos eua eles só bajulam as “pessoas importantes”, não importa que sejam *hijos de su mother* [Frida escreveu em inglês mesmo a palavra “mãe”], e como estas eu posso te dar outras opiniões sobre esses gringos. Você pode me dizer que também consegue viver aí sem coquetéis ou sem “festas”, mas sem elas ninguém nunca é grande coisa aí, e é irritante que a coisa mais importante para todo mundo aí na Gringolândia é ter

ambição, ser bem-sucedido e tornar-se “alguém”, e sinceramente não tenho a menor ambição de ser alguém, eu desprezo o conceito, e ser a *gran caca* não me interessa nem um pouco.

Diferentemente de Frida, Rivera gostava dos Estados Unidos e de seus cidadãos; ele gostava da adulação que recebia do mundo das artes de Manhattan e estava determinado a permanecer em Nova York até terminar os painéis da Nova Escola dos Trabalhadores. Ademais, ele julgava que voltar ao México era recuar no tempo. Ele estava convencido de que a revolução mundial eclodiria em um país industrializado, e queria estar lá, lutando ao menos nas barricadas ideológicas, tendo como munição suas imagens. Rivera dizia que Frida e ele sacrificariam seu conforto e seu amor pela terra natal em nome da grande causa comunista. Frida não concordava. Ela achava que isso não passava de um “monte de baboseiras”[\[350\]](#).

Em 16 de novembro de 1933, ela escreveu à amiga Isabel Campos dizendo que passava seu tempo na Gringolândia “sonhando com seu retorno ao México”.

Nova York é muito bonita[\[351\]](#) [ela continuava], e eu me sinto melhor aqui do que em Detroit, mas apesar disso tenho saudade do México. [...] Ontem tivemos neve pela primeira vez, e logo vai estar tão frio que... a tia das menininhas [a morte] virá levá-las embora. Então não vai restar nada a fazer a não ser vestir roupas de baixo de lã e aguentar a neve. Não sinto muito frio por causa das minhas famosas saias compridas mas às vezes sinto uma corrente de ar gelada que não poderia ser evitada nem com vinte saias. Ainda ando por aí feito doida e estou me acostumando a essas velhas roupas. Enquanto isso algumas gringas estão me imitando e tentando se vestir *à la mexicana*, mas as coitadas ficam parecidas com repolhos, e pra dizer a verdade nua e crua elas parecem absolutamente impossíveis. Isso não quer dizer que eu fico bem nelas, mas ainda assim dá pra passar (não ria). [...]

Diga-me o que você quer que eu leve daqui pra você, porque há tantas coisas lindas que eu não sei o que te levar, mas se tiver preferência especial por alguma coisa, é só me dizer que eu levo.

Assim que eu chegar você deve preparar pra mim um banquete de pulque e *quesadillas* [tortilhas] feitas de flor de abóbora, porque só de pensar nisso fico com água na boca. Não pense que estou te obrigando a fazer um banquete pra mim, estou apenas

lembrando você, então não me olhe de olhos arregalados quando eu chegar.

O que você sabe sobre os Rubé e todas as pessoas que eram nossos amigos? Me conte alguma fofoca, porque aqui ninguém fala comigo sobre nada e de vez em quando uma fofoca é uma coisa muito agradável de ouvir... aqui vai uma tonelada de beijos pra você distribuir, fique com a maior parte pra você. [...]

Frida termina a carta com um desenho de si mesma em frente aos arranha-céus de Manhattan. Ela está chorando, e em um balãozinho de história em quadrinhos lê-se “Não se esqueça de mim”. Acima dela, um sol com rosto triste. No meio do desenho, um barco rasgando o oceano em direção ao México. Lá, um sol sorri.

O desejo que Frida sentia de ir embora de Nova York e retornar para casa é visível em sua tela *Meu vestido pendurado ali* (figura 34), que é assinada atrás com giz e a inscrição “Pintei este quadro em Nova York, quando Diego estava pintando o mural no Rockefeller Center”. Uma vez que foi concluída depois de seu retorno ao México, e porque mostra a influência do mural de Rivera no Radio City, ela sem dúvida continuou trabalhando na tela até sua partida.

Diretamente no meio de uma imagem compósita que mostra Manhattan como capital do capitalismo, bem como centro de pobreza e protesto nos anos da Depressão, está pendurado o traje *tehuano* de Frida. Ladeadas por arranha-céus frios e anônimos com infinitas fileiras regulares de janelas, e penduradas em um varal azul preso a uma fita azul, a blusa marrom bordada e a saia verde-amarelada com fitas cor-de-rosa e franzidos brancos parecem exóticas, íntimas e femininas. Ao se ausentar do vestido, Frida está afirmando que ele pode até estar pendurado em Manhattan, mas ela está em outro lugar; ela não quer tomar parte da “Gringolândia”. Embora nesta tela a roupa vazia ainda não seja o símbolo angustiado que viria a se tornar em obras posteriores, as roupas são uma presença poderosa; Frida já conhecia as reverberações emocionais de um vestido vazio.

A mensagem é transmitida com um toque de leveza, uma visão esquerdista de Manhattan à feição de uma charmosa paródia folclórica. Frida zomba da obsessão norte-americana por encanamentos eficientes e a preocupação nacional com competições esportivas, colocando sobre pedestais uma monumental privada e um troféu de golfe de ouro. Alvos também são os negócios, a religião e o drástico ecletismo do gosto estadunidense. Serpeando

a cruz no vitral da Igreja da Trindade, um enorme *s* transforma o crucifixo em símbolo do dólar. Uma fita vermelha liga a torre gótica da igreja ao templo dórico de Wall Street, o Federal Hall; e em vez dos degraus de mármore do memorial, Frida colou em sua tela um gráfico mostrando “Vendas Semanais em Milhões”: em julho de 1933, as grandes negociatas pareciam ir bem, mas as massas — figuras diminutas enxameando na parte inferior da tela — não se beneficiavam. Um telefone de tamanho descomunal empoleirado no topo de um prédio de apartamentos é o coração da cidade; seu fio preto faz acrobacias entrando e saindo das janelas como um imenso sistema circulatório, conectando tudo.

Assim, Frida ri dos Estados Unidos. Mas ela também tem algo muito sério a dizer sobre o desperdício humano e o desperdício de seres humanos que é a sociedade capitalista: de uma lata de lixo lotada transbordam uma bolsa de água quente, margaridas, um coelho de pelúcia, uma garrafa de bebida alcoólica — e um pano com babados manchado de sangue, um osso, uma massa de entranhas, um objeto que parece ser um coração humano, e o mais horrível de tudo, uma mão humana ensanguentada.

Uma coisa curiosa sobre o elenco de personagens que compõem a visão de Frida de Manhattan é que nenhum dos atores está vivo. O vestido vazio da pintora ocupa o centro do palco. Seus antagonistas são autômatos. Nos degraus do Federal Hall, a estátua de George Washington, lembrança do idealismo revolucionário do passado. O cartaz mostrando Mae West desempenha um tipo diferente de papel. Quando Frida estava trabalhando nessa pintura, Rivera, em conversa sobre sua visão do ideal norte-americano de beleza (“a Ponte George Washington^[352], um trimotor, um bom automóvel, qualquer máquina eficiente”), afirmou que, no que dizia respeito às belezas humanas, Mae West “é a máquina mais maravilhosa que eu já conheci — infelizmente, apenas na tela”. Frida não via as coisas assim: ela colocou Mae West junto à igreja (com seu vitral com o símbolo do cifrão) porque a estrela do cinema também representa falsos valores — no caso da atriz, vaidade, luxo, a veneração ao *glamour*. Sua suntuosidade é efêmera: as beiradas do cartaz em que ela aparece estão descolando da moldura, e os edifícios abaixo dela estão em chamas.

Na parte inferior da tela, Frida retratou as “massas” como multidões de cabeças puntiformes e chapéus diminutos formando filas do pão, turbas de manifestantes, tropas de soldados em revista e o público presente a um jogo

de beisebol. Mais de vinte fragmentos de fotografias e outros recortes de papel foram selecionados e colados na tela com grande ponderação, em termos tanto de composição como de significado. Vários têm um padrão de manchas fervilhantes que se assemelham à vida microscópica. Justapostos às massas de chapéus, sugerem a ideia de microcosmo/macrocosmo, o grande *continuum* da vida tão caro a Frida e a Diego.

Encimando a tela, a Estátua da Liberdade ergue sua tocha, um lembrete satírico daquilo que os Estados Unidos supostamente representavam em dias melhores. A única coisa que não faz parte do cenário aqui é o vestido de Frida, e talvez a colagem do navio a vapor soltando fumaça no porto seja um desejo excessivamente otimista: Frida gostaria de estar a bordo.

Ao longo dos dias cada vez mais curtos de outono, Frida e Diego discutiam sobre ficar em Nova York ou voltar para o México. Houve uma ocasião em que Lucienne Bloch e Stephen Dimitroff flagraram os dois em uma briga tão acalorada[353] que Rivera pegou um de seus quadros — um óleo retratando uma paisagem desértica com cactos parecidos com duas mãos agarradas uma à outra — e berrou: “Eu não quero voltar pra isto!”. Frida respondeu de maneira mordaz: “*Eu* quero voltar pra isso!”. Diego agarrou uma faca de cozinha e, diante dos olhares horrorizados da esposa e dos amigos, retalhou a tela. Quando Lucienne fez menção de tentar impedi-lo, Frida segurou a amiga: “Não!”, ela gritou, “Ele vai te matar!”. Enfiando nos bolsos os pedaços da tela, Diego saiu a passos largos do apartamento, surdo ao bombardeio de imprecações que Bloch proferiu em seu francês nativo. “Frida tremeu o dia todo”, Lucienne escreveu em seu diário. “[Ela] não conseguia superar a perda da tela. Ela disse que fora um gesto contra o México. Ele acha que tem de voltar por causa de Frieda, porque ela está enjoada de Nova York. [...] Ela tem de aceitar o fato de que é a culpada.”

Por fim, no início de dezembro Rivera concluiu os afrescos na Nova Escola dos Trabalhadores. No dia 5, o casal foi homenageado com uma festa de despedida. Nos dias 8, 9 e 10 de dezembro os murais foram abertos para o público, com palestras de Rivera, uma por noite. Mas Diego ainda não tinha cumprido sua promessa de gastar até o último centavo o dinheiro que recebera de Rockefeller pintando afrescos revolucionários nos Estados Unidos. Somente depois de completar dois pequenos painéis na sede dos trotskistas na Union Square ele foi de vez à falência, e agora estava pronto para ir embora.

No dia 20 de dezembro, Frida e Diego embarcaram no *Oriente*, que seguiu primeiro para Havana e depois para Veracruz. “Reunimos um grupo”[\[354\]](#), disse Louise Nevelson, “juntamos o dinheiro e compramos as passagens para eles. Cuidamos de tudo e, todos juntos, acompanhamos os dois barco adentro e assistimos à partida.”

Parte 4

Capítulo 12

Umas facadinhas de nada

Quando o casal Rivera retornou ao México no final de 1933, foi morar em sua nova casa na esquina da Palmas com a Altavista em San Ángel: duas formas cúbicas modernas internacionais “mexicanizadas” por conta de suas cores (rosa para a casa de Diego, azul para a de Frida) e pela parede de cactos que as cercava. Ella Wolfe diz que Diego quis duas casas separadas porque “pareceu, de um ponto de vista boêmio[355], a coisa mais interessante e impressionante a fazer”. Um jornal mexicano viu a situação de outra maneira: “As teorias arquitetônicas de Diego[356] são baseadas na concepção mórmon da vida, ou seja, as inter-relações objetivas e subjetivas que existem entre a *casa grande* e a *casa chica*!” (no México, “casa grande” refere-se à casa de um homem, e “casa pequena” se refere ao apartamento reservado a uma amante). De fato, as duas casas eram separadas, mas desiguais. A de Rivera, obviamente, era maior. Continha um enorme estúdio de pé-direito alto, que na verdade era um lugar semipúblico onde ele recebia visitas e vendia pinturas, e uma espaçosa cozinha onde fazia a maior parte das refeições. A casa azul de Frida era mais íntima e compacta. Tinha três andares: uma garagem no térreo; acima, sala de estar-sala de jantar e uma cozinha pequena; e, no pavimento superior, uma escada de caracol, um quarto/estúdio com uma enorme janela panorâmica, além de um banheiro. Seu telhado plano foi convertido em terraço pela adição de um parapeito de metal; dali a ponte levava ao estúdio de Diego.

Finalmente em casa depois de sua temporada na Gringolândia, e ocupada em arrumar as duas casas, o tipo de tarefa que ela adorava, Frida devia estar feliz, mas, a julgar pelas evidências presentes em sua obra nos dois anos seguintes, ela não estava. Em 1934, Kahlo não pintou absolutamente nada. No ano seguinte, apenas duas telas: a impressionante *Umas facadinhas de*

nada (ilustração viii) e um *Autorretrato* (figura 37), em que o corte de cabelo curto e encaracolado do tipo “poodle” lhe dá uma aparência totalmente diferente da Frida com cabelos suavemente puxados para trás que aparece num pequeno painel que ela pintou pouco antes de ir embora de Detroit, em 1933.

O quadro *Umas facadinhas de nada* é baseado em uma notícia de jornal[357]: um homem bêbado jogou a namorada numa cama estreita e a apunhalou vinte vezes; quando questionado pela polícia sobre o crime, o assassino afirmou, com ar inocente, que tinha dado na namorada apenas “umas facadinhas de nada”. Na tela, vemos a cena imediatamente seguinte ao crime: o assassino, ainda empunhando a faca ensanguentada, está de pé diante do corpo da vítima, que jaz esparramado na cama, a pele nua marcada pelas cutiladas e muito sangue. Como em algumas representações de Jesus descido da cruz, um dos braços da mulher está caído, a palma da mão, ferida e sangrando, aberta na direção do observador. Um filete de sangue escorre dos dedos da mulher e a mancha do líquido se esparrama pelo chão acre amarelo-esverdeado (o amarelo, diria Frida mais tarde, representava “insanidade, doença, medo”). Como se a pequena folha de estanho fosse incapaz de conter todo o horror, borrões de sangue alastram-se pela moldura da tela, e tornam-se manchas vermelhas de tamanho natural. O impacto no observador é imediato, quase físico. Sentimos que alguém no nosso próprio espaço — talvez em nós mesmos — cometeu esse ato de violência. A transição da ficção para a realidade é feita por um rastro de sangue.

Se a mulher foi brutalizada, o assassino, de mão enfiada no bolso e chapéu diplomata garbosamente inclinado, tem aparência igualmente brutal. De fato, a pintura apresenta estereótipos, o *macho* e a *chingada*, sua vítima. *Chingada*, que literalmente quer dizer “fodida”, é o palavrão mais comum no México e era uma palavra que Frida usava com frequência. O verbo *chingar*[358] (“foder”), disse Octavio Paz, “denota violência, a situação em que alguém penetra outra pessoa à força. [...] O verbo é masculino, ativo, cruel; é um verbo que fere, aflige, dói, corta, fere, macula e provoca uma satisfação amarga e ressentida. A pessoa que sofre a ação é passiva, inerte e aberta, em contraste com a pessoa agressiva, ativa e fechada que a inflige”. Frida disse a uma amiga que pintou o assassino com aquela aparência “porque no México assassinar alguém é algo bastante satisfatório e natural”[359]. Ela acrescentou que precisara pintar essa cena porque sentia certa simpatia pela mulher

assassinada, já que ela mesma tinha chegado perto de ser “assassinada pela vida”.

“Assassinada pela vida”: poucos meses depois de regressar ao México, Frida sentiu que haviam caído por terra todas as suas esperanças de iniciar uma vida nova e harmoniosa. Diego engatou um caso amoroso com sua irmã caçula, Cristina Kahlo. Em sua angústia, Frida cortou as longas madeixas que Diego adorava e parou de usar os trajes *tehuanos*. E, como se a dor imediata fosse imensa demais para ser registrada, pintou *Umas facadinhas de nada*, retratando não a sua própria experiência, mas seu sofrimento projetado na desgraça de outra mulher.

Ninguém sabe quando o romance de Diego e Cristina começou (provavelmente no verão de 1934), ou como e quando terminou, ou se na verdade terminou e recomeçou. O que sabemos é que Rivera não estava feliz de ter voltado ao México, e que, feito uma criança emburrada, culpava Frida por tê-lo obrigado a voltar. Embora tenha sido convidado a pintar murais na Faculdade de Medicina da Cidade do México e fechado contrato para reproduzir o afresco do Rockefeller Center em uma ampla parede do terceiro andar do Palácio de Belas-Artes, Diego estava zangado e apático e não trabalhava. Sua infelicidade era agravada pela saúde precária. Apesar de todos os pudins e sorvetes de pistache que ele tinha consumido em Manhattan, o regime radical a que tinha se submetido em Detroit o deixara encolhido, flácido e fraco, alvo fácil de desordens glandulares, hipocondria e irritabilidade extrema. (Por fim, em 1936, um médico que tratava de uma infecção do canal lacrimal de seu olho direito deu ordens para que “reinflasse”[\[360\]](#).) Ele estava “magro, fino, amarelo[\[361\]](#) e moralmente exausto”, escreveu Frida em carta a Ella Wolfe em julho:

Uma vez que ele não se sente bem ele ainda não começou a pintar, isso me deixa mais acabrunhada do que nunca, já que se não o vejo feliz, nunca fico tranquila, e a saúde dele me preocupa mais do que a minha própria. Uma coisa eu te digo, que se não fosse por não querer mortificá-lo ainda mais, eu não conseguiria suportar a dor de vê-lo assim, mas sei que se eu disser que sofro de vê-lo desse jeito, ele vai ficar ainda mais preocupado e isso é pior. [...] Ele acha que tudo que está acontecendo com ele é minha culpa, porque eu o fiz voltar pro México... e é essa a causa de ele estar do jeito que está. Faço tudo que posso pra animá-lo, e pra cuidar das coisas pra que sejam mais fáceis pra ele, mas ainda não consegui nada, já que você não pode imaginar como ele está mudado

em comparação com o que você viu em Nova York, ele não quer fazer nada e não tem o menor interesse em pintar aqui, e eu concordo com ele completamente, porque sei as razões que ele tem pra estar assim, com essas pessoas daqui que são as mais estúpidas do mundo e as mais incompreensivas, sem mudar o que precisa ser mudado no mundo que está cheio desse tipo de desgraçados... ele diz que não gosta mais de *nada* do que ele fez, que a pintura que fez no México e parte da que fez nos Estados Unidos é *horrível*, e que levou uma vida infeliz e não quer mais fazer nada.

A saúde da própria Frida não estava muito melhor que a de Diego. Em 1934, ela ficou internada pelo menos em três ocasiões: uma vez para uma cirurgia de retirada do apêndice, outra por conta de um aborto aos três meses de gravidez e uma terceira porque o problema no pé que a havia afligido em Nova York piorou. “Meu pé [direito] continua mal”, ela escreveu ao dr. Eloesser. “Mas não há o que fazer e um dia vou decidir que o cortem fora pra não me incomodar mais.” O pé foi operado[\[362\]](#) pela primeira vez. O processo de cura foi extremamente lento. Para piorar as coisas, uma vez que a depressão e a inércia de Diego o impediam de trabalhar, o dinheiro começou a minguar. Com todos esses problemas, era natural que Frida buscasse consolo na irmã Cristina, que havia sido abandonada pelo marido pouco depois do nascimento de seu filho Antonio, em 1930, e estava vivendo com suas crianças (e Guillermo Kahlo) na casa azul de Coyoacán.

Em muitos sentidos, as duas irmãs se complementavam. Frida era a filha brilhante, com um casamento brilhante, uma artista talentosa com a celebridade que viera a reboque ao se tornar a esposa de Rivera. Cristina, por outro lado, havia sido abençoada com a maternidade. Era uma mulher alegre, animada, generosa e sedutoramente feminina. No retrato que Rivera fez dela em 1929, em seu mural no Edifício do Ministério da Saúde (por sugestão de Frida, Cristina posara para um dos nus alegóricos), ela é a essência da sexualidade voluptuosa, uma Eva rechonchuda segurando uma flor (que parece uma vagina), enquanto uma sedutora serpente sussurra em seu ouvido. “[...] Ela vive um pouco no... éter”[\[363\]](#), escreveu Frida sobre a irmã pouco tempo depois. “Ela ainda vive perguntando... quem é Fuente Obejuna [peça do escritor espanhol Lope Félix de Vega]? E quando vai ver um filme pergunta sempre, mas quem é o informante? quem é o assassino?, quem é a garota?, em suma, ela não entende nem o começo nem o fim e no meio do filme ela geralmente se entrega aos braços de Morfeu”.

Certamente não foi por maldade ou malícia que Cristina traiu a irmã, embora um toque de rivalidade tenha tido sua parcela de culpa. É mais provável que ela tenha ficado arrebatada por Rivera, o grande *maestro*, o gênio a cujo charme era difícil resistir. Provavelmente ele convenceu sua cunhada de que precisava desesperadamente dela. Sem dúvida ele acreditava piamente nisso, pois depois do aborto Frida foi instruída pelos médicos a se abster de relações sexuais[364]. Ainda assim foi uma relação amorosa inescrupulosa, talvez movida por crueldade intencional. “Quando eu amava uma mulher”[365], escreveu Rivera em sua autobiografia, “quanto mais eu a amava, mais queria machucá-la. Frida era apenas a vítima mais óbvia desse meu traço de personalidade.”

“Sofri tanto nestes meses que vai ser difícil eu ficar completamente boa logo”, Frida escreveu ao dr. Eloesser em 24 de outubro,

mas fiz tudo que podia pra esquecer o que aconteceu entre mim e Diego pra viver novamente como antes. Não acho que vou conseguir completamente já que há coisas que são mais fortes do que a minha vontade, mas não posso mais continuar no estado de tristeza em que eu estava, porque caminhava a passos largos rumo à neurastenia daquele tipo horrível que faz as mulheres virarem umas idiotas e *antipáticas* e estou feliz de ver que fui capaz de controlar o estado de semi-idiotia em que eu estava.

E em 13 de novembro:

Acredito que trabalhando eu vou esquecer os sofrimentos e vou conseguir ficar um pouco mais feliz. [...] Espero que minha estúpida neurastenia logo passe e a minha vida volte a ser normal de novo — mas você sabe que é muito difícil e vou precisar de muita força de vontade para conseguir até mesmo me entusiasmar de novo com a pintura ou qualquer coisa. Hoje é dia do santo padroeiro de Diego e ficamos felizes e espero ter muitos dias iguais a este na minha vida.

Em 26 de novembro, ela escreveu de novo, pedindo desculpas por não ter enviado ao médico o desenho que havia prometido:

Eu fiz vários, mas saíram todos medonhos e decidi rasgá-los antes que te enviasse *porquerías* [lixo]. Então caí de cama com gripe e só melhorei dois dias atrás e naturalmente a primeira coisa que fiz foi começar a desenhar, mas não sei o que me acontece que não consigo. Não sei nada do jeito que eu quero, e começo a guinchar de ódio mas sem

conseguir produzir alguma coisa boa. Por isso decidi no fim te contar isso e pedir que você tenha a bondade de me perdoar por tamanha grosseria, não pense que é falta de vontade de fazer o desenho, mas sim porque estou num tal estado de tristeza, tédio etc. etc. que nem consigo fazer um desenho. A situação com o Diego fica pior a cada dia. Sei que grande parte da culpa pelo que aconteceu é minha por não ter entendido desde o início o que ele queria e porque me opus a uma coisa para a qual já não havia remédio. Agora, depois de muitos meses de verdadeiro sofrimento pra mim, perdoei minha irmã e achava que com isso as coisas melhorariam um pouco, mas foi justamente o contrário. Talvez pro Diego a situação problemática tenha melhorado mas pra mim é terrível. Isso me deixou em um estado de tamanha infelicidade e desânimo que não sei o que vou fazer. Sei que o Diego no momento está mais interessado nela do que em mim, e devo entender que não é culpa dele e que sou eu que devo fazer concessões se quiser vê-lo feliz. Mas pra mim custa tanto passar por isso que você não tem ideia do quanto eu sofro. É tão complicado que não sei como te explicar. Sei que você de qualquer modo vai entender e vai me ajudar a não me deixar ser levada por preconceitos idiotas, mas mesmo assim eu queria muito ser capaz de te contar todos os detalhes do que está acontecendo comigo de modo a aliviar um pouco a minha dor. [...]

Acredito que logo esse estado de inomináveis problemas vai passar e algum dia eu vou conseguir ser a mesma de antes. [...]

Me escreva quando puder. Suas cartas me dão grande alegria. [...]

Agora já não podemos mais fazer o que a gente disse que ia fazer, destruir toda a humanidade e deixar apenas eu e o Diego — já que agora o Diego não ia mais ficar feliz com isso.

Enquanto Frida tentava desesperadamente “não se deixar ser levada por preconceitos idiotas” e se aferrava à esperança de que seus “inomináveis problemas” passariam, Diego estava, como disse a Eloesser, “ocupado dia e noite”. Em algum momento do início de novembro, ele tinha iniciado seu mural *México moderno* na parede do lado esquerdo da escadaria do Palácio Nacional (figura 35). Mais uma vez Cristina posou para ele, dessa vez acompanhada pelos dois filhos pequenos e segurando um documento político em vez de uma flor. Contudo, seu corpo e seu rosto de formas arredondadas ainda são sedutores, e seus olhos dourados têm a expressão vazia e orgástica que Rivera reservava para as mulheres por quem estava sexualmente apaixonado. Em um gesto amoroso, fez dos pés delicados de Cristina, em

suas sandálias de salto alto, o eixo de toda a composição. Frida, sentada atrás de Cristina e segurando um livro com um texto político para que um menino o leia, faz de maneira bem mais convincente que a irmã o papel da jovem ativista. Para começar, está usando a roupa certa: saia de brim, camisa de trabalho azul e cabelos curtos, e também um colar com um pingente com uma estrela vermelha adornada com o martelo e a foice.

Parece provável que o caso de Diego e Cristina tenha durado mais do que se acredita. *Umas facadinhas de nada* é um indicador de que o romance perdurou ao longo de 1935. No início daquele ano, Frida saiu abruptamente de sua casa de San Ángel e, levando consigo seu macaco-aranha favorito, foi morar num pequeno e moderno apartamento no centro da Cidade do México, no número 432 da avenida Insurgentes.

Essa seria a primeira de muitas separações (Frida chegou a consultar um advogado[366], seu amigo e colega Cachucha Manuel González Ramírez, sobre o divórcio), e que estabeleceu um padrão curioso. Embora vivessem separados, Frida e Diego viam-se constantemente. Ele mantinha algumas roupas no apartamento dela e, querendo ser justo com as duas irmãs, comprou para Frida um “moderno” conjunto de móveis[367] de cromo e imitação de couro, idêntico ao conjunto vermelho que ele já tinha comprado para mobiliar o apartamento de Cristina na elegante rua Florencia.

Talvez Frida tenha ido morar no apartamento tanto para inaugurar uma vida para si própria como para fugir de Diego. Afinal de contas, suas amigas[368] María Izquierdo (pintora e amante de Rufino Tamayo) e a fotógrafa Lola Alvarez Bravo (esposa de Manuel Alvarez Bravo) tinham alugado juntas um apartamento e estavam tentando ganhar a vida por conta própria; por que Frida não podia fazer o mesmo?

Certamente ela adotou uma atitude ativa, aparentando alegria e deliciando os outros com seu humor sardônico, de modo que embora pouquíssimos amigos íntimos soubessem pelo que ela estava passando, novos conhecidos — caso de Mary Schapiro, que travou amizade com Frida enquanto viajava pelo México — não suspeitavam da amplitude de sua infelicidade. Mas Alejandro Gómez Arias, que ia visitá-la no apartamento, lembra que uma vez Frida teve um ataque de ódio ao ver Cristina num posto de gasolina do outro lado da rua. “Olha lá!”[369], ela berrou. “Vem aqui! Por que ela vem abastecer o carro na frente da minha casa?” E *Umas facadinhas de nada* continua sendo uma prova da mágoa de Frida.

Por fim, no início de julho, Frida fez as malas e foi para Nova York com Anita Brenner e Mary Schapiro. A viagem[370] foi ao mesmo tempo uma fuga desesperada e um ato impulsivo. No calor do momento, as mulheres decidiram viajar não de trem mas de avião, num jato particular Stinson conduzido por um piloto que elas tinham conhecido por acaso na noite anterior, em um animado jantar na casa de Diego. A exaustiva jornada de seis dias incluiu muitos pousos forçados. Para afugentar seu pavor, Frida dormia na última poltrona, na parte de trás. No fim das contas, as mulheres abandonaram o avião e seguiram de trem até Manhattan. Lá, Mary (recém-separada do marido) e Frida hospedaram-se juntas no Hotel Holly, perto de Washington Square; depois de confidenciar suas agruras a Lucienne Bloch, Bertram e Ella Wolfe, Frida chegou a uma resolução. “À medida que as chamas do ressentimento foram amainando[371] dentro dela”, escreveu Bertram Wolfe, “ela sabia que Diego era o homem que ela amava e que ele era mais importante para ela do que os problemas entre eles.” Resignando-se à ideia de um casamento de “independência” mútua, ela escreveu ao marido em 23 de julho de 1935:

[Eu sei agora que] todas estas cartas, relações sexuais[372] com mocinhas, professorinhas de “inglês”, modelos ciganas, assistentes “com boas intenções”, “emissários plenipotenciários de lugares distantes”, representam apenas *flertes*, e que no fundo *você e eu* nos amamos ternamente, e que por isso passamos por aventuras sem fim, portas esmurradas, imprecações, insultos, reclamações internacionais — e ainda assim para sempre nos amaremos. [...]

Todas essas coisas foram repetidas ao longo dos sete anos em que vivemos juntos, e todos esses ataques de ódio que senti serviram apenas para me fazer entender no fim que eu te amo mais do que minha própria carne, e que, embora talvez você não me ame do mesmo jeito, de alguma maneira você ainda me ama, não é? [...] Vou sempre esperar que isso continue, e com isso já estou contente.

Já Rivera, embora soubesse que continuaria enganando Frida, se arrependia de tê-la magoado. E uma coisa era certa: se tivesse de escolher entre as duas irmãs Kahlo, teria escolhido Frida. Em sua autobiografia, ele relata um incidente[373] que ocorreu em algum momento depois que Frida retornara de Nova York, em 1935. Assassinos contratados pelo embaixador alemão dispararam dois tiros em seu estúdio (o motivo, de acordo com

Rivera, era que, por ser comunista e abertamente antifascista, ele era *persona non grata* entre os alemães). Os assassinos aparentemente miraram uma “datilógrafa” que estava posando para Diego na cadeira em que Frida habitualmente se sentava para conversar com ele enquanto o muralista trabalhava. Ele identificou a “datilógrafa” como Cristina Kahlo. “Depois me ocorreu que matando Frida eles podiam me machucar infinitamente mais do que se atirassem em mim. A esse respeito, estavam absolutamente certos.” Manter Cristina como “secretária” pode não ter ajudado em nada no que tange a aliviar a dor de Frida, mas suas palavras revelam a profundidade de seu amor pela esposa.

Se em *Umas facadinhas de nada* Frida deixou explicitamente claro que sua ferida ainda não tinha cicatrizado, ela também mostrou de maneira cabal que não ia se permitir lidar de maneira sentimentalista com suas dores. Frida tinha decidido não ser uma *antipática*, mas sim a mulher sábia, calma, divertida, generosa e clemente que aparece no *Autorretrato* com cabelos curtos e encaracolados. Ela transformaria as “facadinhas” da vida em piada. Assim, a violência verdadeiramente devastadora que é tema da tela *Umas facadinhas de nada* é mitigada não apenas pelo estilo primitivista, mas também por uma forte nota de caricatura, o que se vê em detalhes furtivos e incongruentes — a delicada franha com renda, as festivas paredes em rosa e azul, a liga cor-de-rosa e adornada com uma flor, e a meia abaixada da mulher morta, o que sugere que era prostituta. O mais incongruente de todos os detalhes é o par de pombas, uma preta, uma branca, que seguram nos bicos uma fita azul-clara com o título da tela; os pássaros pertencem a um cartão de Dia dos Namorados, não a um massacre. Frida disse que eles representavam o bem e o mal[374].

Em nenhuma outra obra de Frida seu humor negro, do tipo caracteristicamente mexicano que aprecia o horror e ri da morte, aparece de maneira mais nítida e intensa do que em *Umas facadinhas de nada*. A reação do observador é dupla — e desconfortável; combina risadas e uma espécie de ofensa convulsa. Exemplos desse tipo de chiste mordaz são abundantes na cultura mexicana popular. Pode-se pensar, por exemplo, nas pequenas cenas de hospital feitas de argila e vendidas por alguns centavos nos mercados de Guadalajara, mostrando médicos e enfermeiras alegremente brandindo no ar a cabeça ou perna cortada ou o coração extraído do paciente que jaz na mesa de operação. Na base desses brinquedos há legendas como “Por un amor!”

(Para um amor), “La última lucha!” (A última batalha) e “Ni modo cuate” (Sem chance, camarada). Ou vêm à mente os caixõezinhos de açúcar com pequenas caveiras feitos como guloseimas para o Dia dos Mortos; piadas como “Ele teve sorte: das três balas que o acertaram, só uma o matou”; ou histórias como a do homem que curou o amigo que estava com dor de cabeça por conta de uma forte ressaca descarregando o revólver na cabeça do infeliz.

Retablos e pinturas anônimas de Jesus flagelado ou morto também ecoam em *Umas facadinhas de nada*. O mesmo vale para pinturas de gênero, como a que se vê na parede da sala de jantar de Frida e que mostra um homem ameaçando outro com uma faca na porta de uma *pulquería*. Mas certamente a principal fonte de *Umas facadinhas de nada* são os desenhos e gravuras satíricos de José Guadalupe Posada (1851-1913), cujos livros de contos e ilustrações mostrando cenas de horror sensacionalista (ilustração ix) e *calaveras* (caveiras), em que esqueletos, atuando como gente comum, expressam os defeitos e vícios humanos, Frida adorava. De fato, o pequeno painel de Frida poderia ser chamado de folheto pintado.

Mesmo em seus momentos mais violentos, as gravuras de Posada contêm um elemento de humor que sem dúvida atraía Frida. Anos depois ela escreveu em seu diário: “Nada vale mais do que uma risada. É sinal de força gargalhar e se abandonar, ser leve. A tragédia é a coisa mais ridícula”. No final de 1935, ela se havia obrigado a pôr de lado o caso Diego-Cristina. Ela deu de ombros e endureceu sua psique, e deixou escapar a gargalhada profunda e infecciosa. *Umas facadinhas de nada* era a *carcajada* de Frida, uma erupção de gargalhadas tão explosiva que era capaz de enxotar para longe a dor. O humor, como a esperança, era o esteio que a ajudava a sobreviver à sua vida de lutas.

Mas, embora tenha deixado de lado o caso amoroso entre o marido e a irmã, Frida não esqueceu a história, e respectivamente dois e três anos depois ela deu testemunho do impacto duradouro do episódio em *Lembrança*, de 1937, e *Recordação de uma ferida aberta*, de 1938. Se em *Umas facadinhas de nada* e obras anteriores, como as sangrentas pinturas de Detroit, ela retratou o corpo feminino (em geral o seu próprio) em situações e momentos de dor e morte física, em *Lembrança* e *Recordação* ela começou a ver os ferimentos físicos como símbolos de danos psíquicos. E ela não é mais a fêmea passiva, inerte, submetendo-se ao próprio destino; pelo contrário, é uma mulher aprumada, que encara o observador, consciente disso, e

insistindo para que o observador tome consciência de seu sofrimento pessoal.

Em *Lembrança* (figura 39), que também pode ser uma referência[375] à sua transformação de menina em mulher após o acidente, Frida aparece de cabelos curtos e está usando roupas não mexicanas — uma saia e um bolero de couro de vaca que ela de fato tinha, e que usou quando Lucienne Bloch a fotografou durante sua viagem a Nova York em 1935. Mostra-se ladeada por suas duas identidades alternativas — roupas de aluna e traje *tehuano* —, ambas presas a ela por uma fita vermelha (veias ou vasos sanguíneos), os dois pendurados em cabides vermelhos suspensos por fitas que caem do céu. Cada conjunto de roupa tem um braço rígido como o de uma boneca de papel. Frida não tem braços (portanto, é impotente e indefesa). Um dos pés está enfaixado, referência à operação em seu pé direito em 1934, quando Rivera se apaixonou por Cristina; a bandagem é feita de tal maneira que o pé parece um barco a vela, e está pisando no mar, ao passo que o pé normal está na praia. Talvez o pé-barco simbolize a separação de Diego. O mar muito provavelmente é símbolo do sofrimento — um “oceano de lágrimas”, como as poças de água que Frida desenhava debaixo de autorretratos chorosos, nas cartas que escrevia a Alejandro.

Lembrança é um retrato lancinante da dor de amar, simples e direto como um coração flechado, típico do Dia dos Namorados. O observador fica convencido de que Frida sabia muito bem que a expressão “coração partido” tem base em uma sensação física real — uma dor ou a percepção de fratura no peito —, a sensação de ter uma espada cravada e retorcida no corpo, abrindo uma ferida que só aumenta de tamanho. Na pintura de Frida, seu coração partido foi arrancado do peito, deixando um enorme buraco trespassado por uma viga que lembra a barra que empalou seu corpo no acidente. Nas duas extremidades do metal estão sentados dois minúsculos cupidos, que ignoram alegremente a agonia que cada movimento de sua gangorra para cima e para baixo causa ao fulcro humano. O enorme coração de Frida jaz a seus pés, um imponente monumento à imensidão de sua dor. Seu coração é uma cascata; suas válvulas cortadas bombeiam rios de sangue na paisagem desolada. O sangue corre até as montanhas distantes e deságua no mar, onde um delta vermelho desemboca na água azul. A imagem tem algo da brutalidade de um sacrifício asteca, em que o coração ainda pulsante da vítima era arrancado e o sangue escorria em riachos pelas pedras do templo até o chão, onde seus braços e pernas eram vendidos como carne. De

fato, o rio vermelho que esguicha do coração extirpado de Frida capta a poesia do sangue que permeia grande parte da cultura latino-americana. Pode-se pensar não apenas na arte colonial e pré-colombiana, mas também nas touradas e rinhas de galos, em que os animais se golpeiam com esporas afiadas. Em *Cem anos de solidão*, Gabriel García Márquez descreve o fio de sangue que escorre do ouvido do assassinado José Arcadio, atravessa toda Macondo e retorna à sua fonte. De maneira semelhante, Frida combinava realismo concreto e fantasia quando retirava de seu corpo as próprias entranhas e as apresentava como símbolos de sentimentos e sensações.

O uso literal e feroz que Frida faz de seu coração extraído como símbolo da dor do amor em *Lembrança* e outras pinturas não é tão grotesco quando entendido no contexto da cultura mexicana. É, por exemplo, tão diretamente *naïf* quanto a maneira como a dor é simbolizada em pinturas mexicanas coloniais, caso do famoso *Político da Morte*, em que um pintor anônimo ilustrou o verso “Deus não desprezará um coração penitente e humilde”, mostrando clérigos moendo o próprio coração extraído em um enorme pilão, e retratou o comando “Esmague seu coração e toque-o” com um anjo esmagando um coração em uma prensa. No México moderno, como na época colonial, o Sagrado Coração, via de regra cingido por uma coroa de espinhos ou ferido e sangrando, aparece numa miríade de formas, de corações prateados pregados com alfinetes na mortalha de veludo dos Cristos de madeira, almofadas de seda vermelha em forma de coração, a pinturas em que o Sagrado Coração é guarnecido com veias, uma coroa de espinhos e às vezes chamuscas simbolizando o fervor religioso ou os ramos da artéria cortada. A própria Frida tinha uma fronha bordada com cupidos segurando um Sagrado Coração e a frase “Acorde, coração dorminhoco”, e essas são exatamente as imagens em que ela se baseou para pintar *Lembrança*, em que seu coração está partido, seu corpo está desprovido de braços e a sua psique dividida em três pessoas, nenhuma delas completa.

Quando, no ano seguinte, Frida pintou um autorretrato igualmente sangrento, *Recordação de uma ferida aberta*, suas feridas ainda não tinham fechado, mas sua atitude em relação a elas tinha mudado (figura 40; a pintura foi destruída num incêndio, mas está registrada em uma fotografia em preto e branco). Como em *Umas facadinhas de nada*, sexo e dolorosos ferimentos estão interligados com humor — Edgar Kaufmann Jr., que comprou o quadro para o pai, relembra que a pintura tinha “cores mexicanas líricas e

brilhantes[376]: rosa, vermelho, alaranjado, preto. De algum jeito você sentia que dor e alegria eram indistinguíveis”. Como em *Lembrança*, os ferimentos físicos aludem a feridas psicológicas. Mas, agora, Frida parece quase atrevida e perversa no modo como se senta com as pernas bem abertas e levanta os babados da saia *tehuana* para exibir suas duas chagas, uma no pé enfaixado apoiado sobre o banquinho, a outra um grande corte na parte interna da coxa. Essa ferida “aberta” — inventada — goteja sangue sobre a anágua branca. Ao lado do talho há uma planta cheia de folhas, possivelmente uma referência ao elo que Frida via entre seu próprio sangue e suas feridas e a ideia de fertilidade, conexão mostrada pela primeira vez em *Frida e o aborto*. O machucado na coxa pretendia ser uma alusão a sua genitália, concebida como uma ferida sexual ou como o ferimento real em sua vagina causado pela barra de metal que havia varado sua região pélvica no acidente. Ela dizia francamente a seus amigos homens[377] que o modo como havia posicionado na pintura a mão direita sob a saia e perto do órgão sexual era para mostrar que estava se masturbando. Ainda assim, Frida olha para frente, para o espectador, totalmente impassível e desavergonhada.

O período em que pintou *Recordação de uma ferida aberta* foi relativamente feliz para Frida. Mas ela fora obrigada a conquistar a felicidade, assassinando violentamente a dor e esmagando os problemas que atravancavam seu caminho. Se *Lembrança* revela como a mágoa causada pelo caso entre Diego e Cristina por fim levava à emergência de uma mulher mais forte e mais independente — que ganhou força afirmando sua vulnerabilidade —, *Recordação de uma ferida aberta* mostra que Frida transformou a “ferida aberta” do ciúme e da traição em um tipo diferente de abertura. Ela é a mulher sexualmente livre, uma intrépida namoradeira, e apesar de toda a aparente profunda seriedade e concentração — sua insistência no próprio sofrimento —, ela está um pouco despreocupada. Enquanto nos encara, quase sorrindo, é como se estivesse prestes a dar uma piscadela.

Capítulo 13

Trotsky

Assim como o acidente transformou Frida de menina doidivanas em jovem mulher com uma profunda veia melancólica, bem como ativou um feroz desejo de combater a tristeza, o caso de Rivera com Cristina transformou-a de noiva adorável em uma mulher mais complexa, que já não podia continuar fingindo que não passava de um belo acessório para seu esposo mais “importante”; ela teve de aprender a ser — ou fingir ser — sua própria fonte, autônoma. Obviamente, ela continuava brilhando e refletindo a resplandecência ofuscante da órbita de Diego, fazendo o marido feliz; mas cada vez mais a luz que atraía as pessoas para Frida irradiava dela própria.

A curiosa relação de independência e interdependência dos Rivera era simbolizada pelas duas casas em que moravam, e pela ponte que ligava as duas habitações. Ambas as casas pertenciam a Diego, mas, quando Frida ficava nervosa com ele[378], ela podia trancar a porta da sua extremidade da ponte, obrigando-o a descer as escadas e bater na porta da frente. Lá, ele invariavelmente ouvia de alguma empregada que Kahlo se recusava a recebê-lo. Zangado, soprando e bufando, ele subia suas escadas, cruzava novamente a ponte e, diante da porta fechada de Frida, pedia perdão.

Diego ganhava o dinheiro[379]; Frida o administrava. Rivera não tinha o menor interesse em finanças, e às vezes deixava polpudos cheques, que recebia como pagamento por algum trabalho, dentro de cartas que ele nem sequer chegava a abrir. Quando era repreendido por esquecer os cheques, que ficavam guardados durante anos, ele respondia[380]: “Demasiado molestia” (Muito aborrecimento). Ele gastava dinheiro quando sentia vontade e, embora o estilo de vida do casal fosse relativamente modesto, suas despesas eram enormes. Um rio de dinheiro jorrava em pagamentos pelos ídolos pré-colombianos que ele acrescentava à sua coleção. “Frida costumava ralar

comigo[381] por não guardar dinheiro para comprar coisas prosaicas como cuecas”, disse Diego, acrescentando que colecionar “valia a pena”. Rivera também era generoso em seu apoio a organizações políticas de esquerda, e também com sua família e a da esposa. Outra grande fonte de dispêndio era, é óbvio, o dinheiro gasto com as despesas médicas com Frida. “Houve épocas”[382], Diego queixou-se uma vez, em que as despesas médicas dela “quase me levavam à falência”.

Frida fazia o melhor que podia para diminuir os gastos, registrando meticulosamente as despesas em um livro contábil, hoje em exibição no Museu Frida Kahlo. Ela era responsável por todas as despesas da casa, incluindo itens como tintas, estuque e o salário dos empregados. Nunca era fácil. O dinheiro entrava e saía por caminhos misteriosos, e quase sempre ela vivia completamente arruinada. Entre 1935 e 1946, Frida manteve uma conta com Alberto Misrachi, charmoso literato e dono de uma das melhores livrarias da Cidade do México e de quem ela pintou um retrato em 1937. Ele e a esposa, Anita, eram os banqueiros dos Rivera. Uma mensagem típica de Frida era[383]: “Albertino, vou te pedir o favor de me adiantar o pagamento da próxima semana, porque do desta semana não sobrou nada”. Ou:

Vou te pedir o favor de me adiantar o dinheiro da semana que vem pois do desta não resta um centavo, já que paguei os cinquenta que te devia, os 50 da Adriana, 25 eu dei ao Diego pro passeio do domingo e cinquenta pra Cristi, e acabei ficando que nem o urso [ela se refere aos ursos treinados para dançar ao som de pandeiros e ganhar algumas moedas para seus donos].

Não pedi ao Diego o cheque porque me doeu chateá-lo já que ele fica muito irritado quando o assunto é dinheiro mas já que em todo caso você teria que me dar no sábado o dinheiro da próxima semana, eu preferi pedir a você, e você não me dará o dinheiro no sábado mas em vez disso só na semana seguinte. Concorda? Dos \$200,00 por favor tire os 10 que eu devo à Anita e pague-os por mim, já que ela me emprestou na sexta-feira na Santa Anita. (Não se esqueça de dar o dinheiro a ela, senão ela vai dizer que sou uma rata se não pagá-la.)

Obrigada pelo favor, e receba meu amor.

Em outros bilhetes, Frida dizia que precisava de dinheiro para pagar uma conta do hospital, o aluguel, despesas de Diego, os pedreiros, a pintura da casa, o deslocamento dos ídolos de Diego, os materiais usados na construção

da pequena pirâmide que serviu como pedestal para esculturas pré-colombianas no jardim de Coyoacán. Uma vez ela queria comprar dois periquitos, e em certa ocasião teve de pagar por um traje *tehuano*. “Albertito”, ela escreveu,

a portadora deste bilhete é uma senhora que vendeu ao Diego um vestido *tehuano* pra mim. O Diego devia pagar hoje, mas, já que ele foi para Metepec com... alguns *gringachos* [versão ligeiramente mais pejorativa de “gringos”], esqueci de pedir pra ele algum dinheiro e agora ele me deixou sem um tostão. Em resumo, é uma questão de pagar a essa senhora \$100,00 (cem pesos) e pôr na conta do Diego guardando esta carta como recibo.

O arranjo com os Misrachi era informal, mas funcionava.

Quando tudo estava bem entre Frida e Diego[384], o dia geralmente começava com um demorado café da manhã na casa de Frida, durante o qual os dois liam a correspondência e combinavam seus planos — quem precisaria do motorista, que refeições fariam juntos, quem era esperado para o almoço. Depois do café, Diego ia para seu estúdio; de vez em quando, ele desaparecia em incursões pela região campestre, para desenhar, e só voltava tarde da noite. (Às vezes essas viagens eram a maneira de Diego demonstrar sua infinita hospitalidade para alguma turista do sexo feminino, que ficava “fascinada” de conhecer as cercanias da Cidade do México na companhia do grande mestre mexicano.)

Ocasionalmente, depois do café Frida subia para seu estúdio, mas não pintava de forma constante; e passavam-se semanas sem que ela produzisse algo; em 1936, até onde sabemos, ela completou apenas duas pinturas, *Meus avós, meus pais e eu* e um autorretrato (hoje perdido) que deve ter sido um presente para o dr. Eloesser. No dia a dia de Frida, o mais comum era que depois de cuidar das coisas da casa ela pedisse ao motorista que a levasse de carro para o centro da Cidade do México, onde passava o dia com algum amigo ou amiga. Muitas vezes ela rumava, acompanhada de um amigo ou amiga, “para algum vilarejo[385] onde não havia nada além de índios, tortilhas e feijões e muitas plantas e flores e rios”.

Frida visitava com frequência suas irmãs Adriana e Matilde, mas era Cristina quem ela mais via. Quando retornou a San Ángel em 1935, Frida já tinha perdoado Cristina pelo caso com Diego, mas talvez nunca tenha

perdoado completamente Diego, e sua irmã mais nova voltou a ser mais uma vez sua grande companheira, sua aliada de aventuras e seu consolo na dor. Toda vez que Frida precisava de uma confidente ou um álibi, Cristina estava pronta e à disposição. Quando Frida era submetida a alguma cirurgia, ela sempre insistia em segurar a mão da irmã enquanto a máscara de clorofórmio era colocada em seu rosto.

Junto com sua prole, Cristina era parte tão constante da casa de Rivera que a lembrança da sua filha Isolda é que “desde sempre, dos meus quatro anos em diante[386], vivi com Diego e Frida”. Frida era a tia perfeita, enchendo a sobrinha e o sobrinho de amor e presentes e ajudando a pagar a escola e aulas de música e dança. Eles retribuía seu amor. Em 1940, Frida colocou Isolda e Antonio ao seu lado em *A mesa ferida* (figura 55); quando ela estava longe dos sobrinhos, as cartas que lhes escrevia[387] eram repletas de desenhos e passarinhos identificados pelas legendas “Frida” e “Diego” e corações flechados vertendo sangue dentro de um cálice. As cartas de Isolda são particularmente coquetes. “Frida. Como vai você, quero que me diga a verdade você me ama ou não, responda, por favor... neste mundo não dá pra esquecer uma pessoa bonita como você, preciosa, linda, encantadora, a minha vida e o meu amor eu dou pra você.”

De fato, Cristina e os filhos acabaram representando para Frida a família e o mundo familiar de sua própria infância. Se a Frida adolescente reclamava de que Coyoacán era um vilarejo sonolento e entediante, sem nada a oferecer a não ser “pasto, índios e mais índios e choças e mais choças”, a Frida adulta agora via esse mundo como um refúgio das exigências de Diego e seu dinâmico *entourage*. Pelo menos, é assim que ela o pintou em *Meus avós, meus pais e eu*. Aos 28 ou 29 anos, Frida claramente apreciava suas raízes familiares e a alegre lembrança de se ver protegida pelo pátio de sua casa em Coyoacán.

Em contraste, a casa dos Rivera em San Ángel era a meca da *intelligentsia* internacional. Escritores, pintores, fotógrafos, músicos, atores, refugiados, ativistas políticos e gente com dinheiro para gastar em obras de arte peregrinavam até as casas rosa e azul na esquina da Palmas com a Altavista. John Dos Passos e Waldo Frank estavam entre os visitantes estrangeiros que procuravam os Rivera. Entre seus conterrâneos, Frida e Diego podiam contar com amigos como o presidente Lázaro Cárdenas, o fotógrafo Manuel Álvarez Bravo e a bela estrela do cinema Dolores Del Río. Embora a fama de Rivera

causasse inveja em algumas outras celebridades mexicanas, a maioria recorda com prazer sua convivência com Rivera e Frida, que, em seu vistoso traje *tehuano*, comandava um ambiente heterogêneo, mas geralmente boêmio. Na casa rosa de Rivera invariavelmente havia uma festiva *comida* (almoço) ao meio-dia, servida numa mesa comprida e enfeitada com flores, frutas e louças de barro. Marjorie Eaton, que no outono de 1934 esteve no México a convite de Rivera, relembra: “Fui almoçar[388], e um macaco-aranha sentou-se na minha cabeça e roubou uma banana da minha mão. Tive de ficar equilibrando o macaco, cujo rabo estava enrolado no meu pescoço, enquanto mostrava meus desenhos”.

O ousado macaco-aranha[389], provavelmente Fulang-Chang (nome cujo significado é “um macaco velho qualquer”), um dos favoritos de Diego, foi lembrado também por outra convidada frequente dos almoços oferecidos na casa dos Rivera: Ella Wolfe, que fora para o México acompanhando o marido, na época trabalhando em *Portrait of Mexico* [*Retrato do México*] (em colaboração com Diego) e na biografia do muralista. O macaco, que erguia a comprida cauda para se equilibrar, entrava por uma janela aberta, pulava na mesa de jantar, roubava uma fruta da tigela e, se achasse que seus generosos donos tentariam reaver o objeto do saque, fugia para o jardim e se banqueteava. Às vezes os macacos dos Rivera não eram tão encantadores. Um deles era apaixonado por Diego e, quando uma famosa atriz de cinema foi almoçar com o muralista, ela descobriu, aterrorizada, que os macacos são criaturas invejosas e propensas a morder seus rivais. Diego, que ficava feliz de ser alvo de tanto amor, achou hilária a rusga entre o macaco e a beldade.

Ao cair da noite, Frida saía com os amigos para algum programa no centro da cidade, e seu gosto pela cultura de *la raza* era expresso por seu entusiasmo pelo circo, o teatro de rua, o cinema e as lutas de boxe. Jean van Heijenoort, que se tornou amigo íntimo de Frida em 1937, relembra que “em algumas noites[390], Frida, Cristina e eu íamos dançar no Salón México, uma popular danceteria da classe trabalhadora. Eu dançava com Cristina. Frida ficava olhando”. Frida ficava sentada e abria aquele meio sorriso misterioso e sedutor, os olhos felinos absortos na ginga e no rodopiar dos casais, na suada ansiedade dos galanteios, no som surdo dos passos pesados, na vivacidade e na lamentação da música popular que inspiraram Aaron Copland a compor a peça sinfônica *El Salón México*.

Apesar da “lembrança” de Lupe Marín de que Frida, quando menina, bebia

tequila “feito um verdadeiro *mariachi*”, foi provavelmente nessa época que ela começou a carregar, na bolsa ou escondido entre as anáguas, um pequeno frasco[391] com conhaque. Às vezes ela levava bebida alcoólica dentro de vidros de perfume, que tirava furtivamente de dentro da blusa, como se quisesse se ensopar de água-de-colônia, e engolia um trago com tanta rapidez que ninguém percebia o que ela estava fazendo. Era opinião corrente que “Frida era capaz de beber mais do que qualquer homem sem ficar bêbada”, e várias cartas do dr. Eloesser incluem alertas para que ela diminuísse o consumo de álcool. Ela já tinha cortado seus “coquetelitos”, ela respondia, e estava bebendo apenas uma cerveja por dia. Para Ella Wolfe, que acredita que Frida era alcoólatra, ela escreveu (em 1938):

Pode dizer ao Boit[392] [Bert] que agora estou me comportando razoavelmente bem no sentido de que não bebo tantas *copiosas* [cálices enormes e copiosos]... de conhaque, tequila etc. [...] Isso eu considero outro avanço rumo à libertação... das classes oprimidas. Eu bebia porque queria afogar minhas mágoas, mas agora essas desgraçadas aprenderam a nadar, e agora a decência e o bom comportamento me deixam aborrecida!

Quanto mais Frida bebia, mais seu comportamento ficava “indecente”, e cada vez menos burguês. Ela adotava os maneirismos do que julgava ser o verdadeiro povo do México, os *pelados* (índios paupérrimos ou mendigos urbanos), apimentando sua fala com expressões populares e palavrões — *groserías* — que aprendia no mercado. Ela não era a única a fazer isso: muitas mexicanas do mundo das artes e da literatura tendiam a levar ao extremo seu coloquialismo mexicanista, e para tanto muitas vezes faziam uso de linguagem de baixo calão. Mas Frida usava linguagem chula com especial exuberância e chiste mordaz. E, como muitas de suas compatriotas, sua simpatia desenfreada e as gargalhadas selvagens tinham o outro lado da moeda, uma ponta de solidão e a consciência fatalista da pobreza e da morte: expressões que ela proferia com frequência, como *hijo de la madre chingada*, *pendejo* ou *cabrón* contêm em si uma espécie de violência, uma mistura de alegria e desespero, e uma afirmação do orgulho de ser mexicana.

Nos meses que se seguiram ao seu regresso a San Ángel, Frida tornou-se cada vez mais a *compañera* e ajudante de Diego. Ela satisfazia os caprichos e vontades do marido, cuidava dele quando ele adoecia, brigava com ele, magoava e punia Rivera, e o amava. Ele apoiava a esposa, orgulhava-se de

suas realizações, respeitava suas opiniões; ela também apoiava, respeitava e se orgulhava do marido. Muitas vezes, quando Frida usava o carro, era porque ia a um encontro amoroso com algum amante, homem ou mulher.

O homossexualismo de Frida, que tinha causado trauma quando se manifestou pela primeira vez em seu último ano na Escola Nacional Preparatória, voltou à tona depois que ela ingressou no mundo boêmio e liberal de Diego, em que o amor entre mulheres era comum e não estava sujeito a condenações. Os homens tinham sua *casa chica*; as mulheres tinham umas às outras. Nessas circunstâncias, Frida não sentia vergonha alguma de sua bissexualidade. Nem Diego. Lucienne Bloch lembra-se[\[393\]](#) da manhã de domingo em Detroit em que, fazendo hora à mesa do café, Rivera subitamente apontou para Frida e perguntou: “Você sabe que a Frida é homossexual, não é?”. A única pessoa constrangida foi a abismada Lucienne. Frida limitou-se a rir enquanto Diego relatava como a esposa havia provocado e flertado com Georgia O’Keefe na galeria Stieglitz e descrevia sua teoria de que “as mulheres eram mais civilizadas e sensíveis que os homens porque os homens eram sexualmente mais simples”. O órgão sexual masculino limitava-se a um único lugar, ao passo que o das mulheres, por outro lado, “espalhava-se pelo corpo inteiro, portanto duas mulheres juntas teriam uma experiência muito mais extraordinária”.

“Frida tinha muitas namoradas e muitas amigas lésbicas”[\[394\]](#), relembra Jean van Heijenoort. “Seu lesbianismo não fazia com que ela fosse masculinizada; ela era uma espécie de efebo, com jeito de menino e enfaticamente feminina ao mesmo tempo.”

Como tudo o mais na vida íntima de Frida, o lesbianismo aparece em sua arte. Mas não de maneira explícita. Juntamente com amor-próprio e dualidade psíquica, é sugerido pelos autorretratos duplos e emerge em muitas pinturas como um tipo de atmosfera, uma sensualidade tão profunda que era desprovida de polaridades sexuais convencionais, uma fome de intimidade tão urgente que ignorava o gênero. Como Picasso, que teria dito[\[395\]](#) que a intensidade de sua amizade com o poeta Max Jacob lhe permitia imaginar a possibilidade de fazer amor com o amigo de modo a conhecê-lo mais completamente, Frida, quando amava alguém, queria a conexão absoluta da união física. Assim, quando em 1939 Kahlo pintou um par de mulheres amantes em *Dois nus em uma floresta* (figura 53) — a mesma mulher de pele escura montada em uma esponja em *O que a água me deu* (figura 50) —, elas

podiam facilmente ser uma representação de si mesma e da mulher que ela amava. Ela situou as duas fora dos domínios do tempo, do espaço e das convenções, e confinadas de um lado por uma viçosa selva de onde são observadas por um macaco-aranha (símbolo da luxúria), cuja cauda está enrolada nos galhos retorcidos e espiralados, e do outro por um precipício cujas raízes projetam-se da terra como se de uma cova recém-cavada. Nesse terreno inóspito, as mulheres se agarram uma à outra. A mulher sentada é uma figura guardiã, que usa um xale vermelho como se fosse uma madona indígena. De acordo com Dolores del Río, a quem a pintura foi dada como presente, “a indígena nua[396] está confortando a mulher branca. A de pele escura é mais forte”. Mas é da ponta do xale vermelho da mulher de pele escura que pingam gotas de sangue (símbolo do sofrimento da mulher ou de seu povo) que escorrem para as entranhas da terra mexicana fendida.

A bem da verdade, Rivera estimulava os casos homossexuais de Frida; alguns dizem que era porque, sendo um homem mais velho, Diego não conseguia (ou não queria) satisfazer sexualmente sua esposa mais jovem; outros dizem que Diego queria mantê-la ocupada para que ele mesmo pudesse ser livre. Jean van Heijenoort supõe que “ele considerava os casos lésbicos de Frida uma espécie de válvula de segurança”[397]. E acrescenta: “Frida não me falava se Diego a satisfazia sexualmente. Ela falava do relacionamento, mas não sobre isso. Mas não há dúvida de que ela sentia fortes necessidades sexuais. Uma vez ela me disse que a ideia que tinha da vida era ‘fazer amor, tomar um banho e fazer amor de novo’. Estava na natureza dela”.

O poderoso apetite sexual — homo e heterossexual — de Frida se expressava em uma aura inequívoca que irradia de maneira evidente da superfície de todas as suas pinturas, permeia as mais viscerais de suas naturezas-mortas e é o tema principal de obras como o painel, de 1944, *Flor da vida* (figura 64), e outro, de 1947, *Sol e vida* (ilustração xxxii). Obviamente, é difícil localizar a fonte precisa de sua energia sexual. Ela reside, talvez, na atmosfera densa e estranha das pinturas, em sua vibração e magnetismo; mesmo em seus mais inocentes autorretratos, há uma carga elétrica peculiar que obriga o observador a parar diante deles, como um passageiro atraído por um rosto — com seu olhar de soslaio, penetrante e devorador, sob as sobrancelhas espessas, o caso de amor mais apaixonado de Frida era consigo mesma. De fato, há um forte elemento de autoerotismo

fascinado por si mesmo em sua exibição das próprias chagas, caso de *Recordação de uma ferida aberta* e de autorretratos posteriores.

Até o fim da vida — quando devido à sua fragilidade física o coito heterossexual ficou muito difícil — Frida preferiu homens a mulheres e teve muitos amantes. Porém, embora Rivera acreditasse no amor livre para si mesmo e encarasse com largueza de espírito a própria liberalidade, e embora de modo geral não tivesse atitudes machistas e admirasse tremendamente as mulheres, ele não tolerava os casos heterossexuais de sua esposa. Esses ela precisava esconder, cuidadosamente trancando a porta da ponte que levava à casa de Diego ou marcando encontros amorosos secretos na casa de Cristina em Coyoacán. Seu marido, ela alertava aos amantes, era perfeitamente capaz de cometer assassinato.

Um dos homens intrépidos que ignorou os alertas e se apaixonou por Frida nesse período foi o escultor Isamu Noguchi, cujos grandes talentos já haviam sido reconhecidos nos círculos de arte de Nova York. Charmoso, apaixonante e excepcionalmente bonito, ele chegou ao México em 1935 com a ajuda de uma bolsa Guggenheim e um carro emprestado de Buckminster Fuller (um Hudson) e a perspectiva de pintar um mural em relevo no Mercado Abelardo L. Rodríguez na Cidade do México — local em cujas paredes já havia outros muralistas trabalhando. Oito meses depois, ele já tinha terminado um mural em cimento policromo e tijolo entalhado.

Dado o tamanho reduzido do mundo das artes no México, era inevitável que Noguchi e Frida acabassem se encontrando. Quando se conheceram, Noguchi ficou imediatamente encantado. “Eu a amava muito”[\[398\]](#), ele disse.

Ela era uma pessoa adorável, absolutamente maravilhosa. Uma vez que Diego era famoso por ser um rematado mulherengo, ela não podia ser culpada se visse alguns homens. [...] Naquele tempo nós meio que brincávamos, éramos meio frívolos, eu fazia isso, Diego fazia isso, e Frida também. Mas para ele não era aceitável. Eu tive uns encontros amorosos com ela, aqui e ali. Um dos lugares era a casa de sua irmã Cristina, a casa azul de Coyoacán.

De Cristina eu gostava muito. Ela era mais baixa que Frida e tinha olhos verdes e charmosos. Ela era mais normal. Cristina não tinha o fogo de Frida. A gente se dava muito bem, nós três. Eu conheci Frida muito bem, por um período de oito meses. Saíamos para dançar. Frida adorava dançar. Essa era a paixão dela. Sabe, tudo que ela

não podia fazer. Ela ficava absolutamente furiosa de não poder fazer as coisas.

O romance de Frida e Noguchi às vezes tinha laivos de teatro burlesco ou chanchada. Segundo Marjorie Eaton, os dois estavam planejando[399] alugar um apartamento para usar como ponto de encontro. Os amantes chegaram até mesmo a comprar um conjunto de móveis para equipar o apartamento. Mas a encomenda nunca chegou ao seu destino. O homem que devia fazer a entrega supôs que os móveis eram para Frida e Diego, e foi direto para a casa de San Ángel apresentar a conta a Rivera. “Esse”, afirma Eaton, “foi o fim do romance entre Frida e Noguchi.”

Outros dizem que o romance teve um final diferente[400], mas igualmente cômico. Quando Rivera descobriu a “traição”, ficou tão enfurecido que foi às pressas para a casa de Coyoacán, onde os amantes estavam na cama. O *mozo* (empregado e menino de recados) de Frida, Chucho, alertou sua patroa da chegada de Diego. Noguchi vestiu rapidamente as roupas, mas um dos cães sem pelos abocanhou uma meia e saiu correndo com ela na boca. Noguchi, concluindo que a melhor parte da bravura eram a discrição e a prudência, abandonou a meia, escalou com dificuldade a laranjeira no pátio e escapuliu pelo telhado. Obviamente, Diego encontrou a meia e fez o que se espera que os machos mexicanos façam diante de tais circunstâncias, segundo relata o próprio Noguchi[401]: “Diego apareceu com uma arma. Ele sempre carregava uma arma. A segunda vez que ele me mostrou a arma foi no hospital. Frida tinha ficado doente, por alguma razão, e fui visitá-la. Ele me mostrou a arma e disse: ‘Da próxima vez que eu vir você, vou atirar!’ ”.

Naquele tempo, Rivera invariavelmente usava sua arma como uma espécie de compensação emocional, brandindo a pistola em defesa não apenas de seu orgulho de *macho*, mas também de seu ego político. Embora o clima político no México tenha dado uma guinada à esquerda com a eleição de Lázaro Cárdenas em 1934 (Cárdenas expulsou Calles do México em abril de 1936, recolocou o país no rumo das reformas agrária e trabalhista, e em 1938 nacionalizou a indústria do petróleo, expropriando inúmeros investimentos estrangeiros), Rivera ainda estava sob ataque do Partido Comunista. Os ataques tinham se tornado ainda intensos, pois no início de 1933, quando Leon Trotsky ficou convencido da impossibilidade de continuar na mesma Internacional que Stálin e começou a formar a iv Internacional, Diego declarou sua simpatia pelo movimento trotskista[402]. E, embora só tenha

oficialmente se filiado à seção mexicana do partido de Trotsky em 1936, ele tinha pintado o retrato de Trotsky na sede do movimento trotskista de Nova York e acrescentara um retrato dele na segunda versão do mural do Rockefeller Center no Palácio de Belas-Artes (Trotsky ajuda a segurar uma faixa com a inscrição “Trabalhadores do mundo/ Juntem-se à iv Internacional”). Rivera compartilhava da convicção de Trotsky de que a ascensão da burocracia na União Soviética era danosa e, como Trotsky, era um defensor do internacionalismo revolucionário em oposição à doutrina stalinista do “socialismo em um só país”. Sem dúvida, Rivera nutria especial simpatia pela figura heroica do líder exilado, porque ele próprio se sentia exilado e ultrajado pelo Partido Comunista Mexicano pró-Stálin.

O conflito entre trotskistas e stalinistas no México — como em todo lugar no mundo ocidental — era virulento e violento. As batalhas entre os artistas politizados era o assunto da moda. Os comunistas ortodoxos não apenas insultavam Rivera por conta de seu trotskismo. Uma vez que a pintura de Rivera era uma obra política, os comunistas estendiam suas “críticas” também à arte do muralista. Ele pintava em palácios e pintava para os turistas gringos. Que tipo de revolucionário, eles se perguntavam, era aquele?

Rivera decidiu contar seu lado da história[403] numa conferência sobre educação progressista no Palácio de Belas-Artes que teve início em 26 de agosto de 1935. Com o título “As artes e seu papel revolucionário na cultura”, sua palestra foi bem recebida. Na tarde seguinte, Siqueiros, ardorosamente comprometido com a versão stalinista do comunismo, leu um artigo sobre o movimento muralista mexicano, incluindo um ataque sarcástico ao papel de Rivera no muralismo. A veemência de Siqueiros suscitou uma reação não menos vigorosa de Rivera, que se pôs de pé e refutou, aos berros, as acusações de Siqueiros. O presidente do congresso, à época também diretor do Departamento de Belas-Artes, repreendeu Diego, alegando que “isto aqui é uma conferência, não um debate”. Mas Rivera sacou do bolso sua pistola, sacudiu no ar a arma e exigiu tempo igual. O presidente cedeu; um duelo verbal entre Siqueiros e Rivera foi marcado para a tarde do dia seguinte.

Rivera chegou teatralmente atrasado, abriu caminho entre a multidão que tinha comparecido para ouvir o debate e juntou-se a Siqueiros num balcão de frente para o palco. Ao ver que os membros da plateia disputavam a tapas as cadeiras, Rivera exigiu que o debate fosse transferido para um espaço maior,

no que foi atendido. Mais uma vez os presentes batalharam para conseguir um lugar. Quando os adversários por fim começaram a falar, o evento ficou sem graça e modorrento, e terminou com uma tediosa discussão acerca da porcentagem de obras que cada um dos artistas tinha vendido a turistas. A essa altura, a plateia estava inquieta. As pessoas riam com escárnio, bufavam, resmungavam e bocejavam. Frida, que ficava furiosa quando alguém agia ou se comportava com desrespeito com Diego, não parava de girar na cadeira, encarando os mal-educados.

Depois que a maior parte da plateia já tinha se dispersado, houve um confronto final, registrado para a posteridade (ligeiramente modificado de modo a ficar menos ofensivo e mais aceitável) no periódico comunista *The New Masses* pela “vítima” Emanuel Eisenberg. De acordo com Eisenberg, uma enfurecida Frida caminhou a passos rápidos na sua direção e enigmaticamente lhe perguntou: “Vê a multidão?”. Eisenberg ficou desnorteado, ainda mais depois que ela o estapeou na boca. “Ele está rindo de mim a noite inteira!”, ela gritou. “Toda vez que eu viro a cabeça! Esses gringos desgraçados vêm daquele país de ————— pra tirar sarro da nossa cara aqui!”. Rivera, aproveitando a ocasião para demonstrar bravura e se vingar, desceu em disparada as escadas e esmurrou duas vezes o queixo do escritor. Os amigos o arrastaram para longe e ele foi embora aos berros: “Ele é um stalinista filho da puta!”, mas pelo menos não sacou sua arma.

Embora Frida compartilhasse com Diego o entusiasmo por Trotsky, ela nunca se filiou ao partido trotskista, que, no México, consistia de alguns poucos intelectuais e pessoas envolvidas na vida sindical; pequeno e pobre demais, o partido precisava que seus membros trabalhassem ativamente por ele. Mas a Guerra Civil Espanhola, que eclodiu em 18 de julho de 1936, mobilizou a consciência política de Frida. A seu ver, a luta da república espanhola contra Franco significava a “mais intensa e mais poderosa esperança[404] de esmagar o fascismo no mundo”. Juntamente com outros simpatizantes legalistas, ela e Diego formaram uma comissão a fim de arrecadar dinheiro para um grupo de milicianos espanhóis que tinham ido ao México em busca de ajuda. Ela fazia parte da Comissão do Exterior, e sua tarefa era entrar em contato com pessoas e organizações de fora do México para levantar fundos. “O que eu gostaria de fazer”, ela escreveu ao dr. Eloesser em 17 de dezembro de 1936,

era ir pra Espanha, pois acredito que lá agora é o centro de todas as coisas mais interessantes que estão acontecendo no mundo. [...] A acolhida que todas as organizações de trabalhadores mexicanas deram a esse grupo de jovens milicianos foi a coisa mais empolgante. Eles conseguiram que muitas delas votassem pra doar um dia de salário pra ajudar os camaradas espanhóis, e você não pode imaginar a emoção que dá ver a sinceridade e o entusiasmo com que as organizações mais pobres de *campesinos* e operários, fazendo um verdadeiro sacrifício (pois você sabe muito bem as condições miseráveis em que essa gente vive nas cidades pequenas), deram um dia de salário para os que estão lutando na Espanha contra os bandidos fascistas. [...] Eu já escrevi pra Nova York e outros lugares, e acho que vou obter ajuda, que, mesmo que seja pequena, vai significar pelo menos comida e roupas pra algumas crianças de trabalhadores que estão combatendo no *front* neste momento. Eu gostaria de pedir a você que faça tudo que puder pra fazer propaganda entre os amigos de São Francisco.

O envolvimento de Frida com a efervescência política fez com que ela concentrasse suas energias e se aproximasse mais de Diego. E ele precisava da ajuda dela. Entre 1936 e 1937, problemas nos olhos e nos rins o obrigaram a ficar hospitalizado por semanas a fio, ao passo que a saúde dela, exceção feita ao pé (submetido a uma nova cirurgia em 1936), estava boa. Em 5 janeiro de 1937, quando Frida escreveu ao dr. Eloesser para agradecer ao amigo o apoio à sua causa, ela estava numa casa de saúde, fazendo companhia a Diego:

Tento ajudá-lo da melhor maneira que posso, mas, por maior que seja a minha boa vontade de aliviar parcialmente os problemas dele, a minha ajuda não basta. [...] Eu gostaria de escrever uma longa carta com coisas pessoais sobre o Diego e mim, mas você não pode imaginar quanto tempo eu gasto [ela se refere ao trabalho para os milicianos espanhóis], pode-se dizer que é um milagre quando a gente consegue dormir quatro ou cinco horas.

Em sua carta seguinte ao dr. Eloesser, datada de 30 de janeiro de 1937, ela disse: “Trabalhei duro e tentei ajudá-lo [Diego] de todas as maneiras que eu podia enquanto ele estava de cama, mas, como você sabe, ele fica desesperado quando não trabalha, e nada é capaz de fazê-lo adaptar-se a isso”.

Em 19 de dezembro de 1936, quando Leon e Natalia Trotsky embarcaram no navio petroleiro *Ruth* em Oslo, rumo ao México, o intelectual marxista já tinha passado um longo período no exílio. Expulso de Moscou por decisão do xv Congresso do Partido Bolchevique, ele vivera em Alma-Ata, cidade na Ásia Central, até 1929, quando foi deportado para a Rússia. De lá fora para a ilha de Prinkipo, na costa da Turquia; depois, em 1933, seguiu para a França, e finalmente para a Noruega. Durante todos esses anos, ele jamais perdeu a fé na ideia de que estava destinado a mudar o mundo, e tinha trabalhado incansavelmente para atingir esse objetivo. Mas a Noruega, sob pressão econômica da União Soviética (que ameaçava cancelar suas vultosas importações de arenque), decidiu mandá-lo embora; à medida que uma sucessão de países rejeitava seu pedido de asilo, Trotsky e os trotskistas foram ficando desesperados[\[405\]](#).

E foi assim que, em 21 de novembro[\[406\]](#), Rivera, que tinha se filiado à seção mexicana (trotskista) da Liga Internacional Comunista, recebeu um cabograma urgente de Anita Brenner em Nova York dizendo que era uma questão de vida ou morte saber imediatamente se o governo mexicano aceitaria conceder asilo político a Trotsky. O birô político da seção mexicana da Liga reuniu-se na mesma hora. Rivera e Octavio Fernández, líder do grupo trotskista mexicano, foram despachados em sigilo para falar com o presidente Cárdenas, que no momento estava no norte do país inspecionando seu programa de distribuição de terras em La Laguna. Quando chegaram a Torreón, Rivera apresentou em seu próprio nome o pedido de asilo a Trotsky, que Cárdenas concedeu, desde que Trotsky promettesse não interferir nos assuntos internos do México.

O *Ruth* chegou ao porto de Tampico na manhã de 9 de janeiro de 1937. Natalia Trotsky, cautelosa depois de vários meses rodeada de guardas e vivendo sob a constante ameaça de assassinato pelos agentes de Stálin, estava com medo de descer do navio. Trotsky disse à polícia[\[407\]](#) que eles só desembarcariam depois que vissem o rosto de amigos. No exato momento em que o casal estava prestes a ser tirado à força do navio, um cúter do governo se aproximou trazendo um comitê de boas-vindas[\[408\]](#) que consistia de alguns rostos conhecidos — Max Shachtman (um dos fundadores do movimento trotskista norte-americano) e George Novak (secretário da Comissão Norte-Americana de Defesa de Leon Trotsky) —, bem como autoridades locais e federais, jornalistas mexicanos e estrangeiros, e Frida

Kahlo. Frida estava representando o marido ausente, que para sua fúria perdeu a chegada do revolucionário russo porque ainda estava hospitalizado. Teria sido um momento de triunfo para Rivera; como o próprio Trotsky reconheceria: “Era para com ele acima de tudo[409] nossa dívida de gratidão por nossa libertação do cativeiro na Noruega”. Satisfeitos ao ver que estavam a salvo e em boas mãos, Trotsky e Natalia percorreram o píer de madeira rumo à liberdade. Ele, de boné e calção folgado de *tweed*, carregando uma maleta e uma bengala, andava com o queixo erguido, dando as passadas largas de um soldado orgulhoso; ela, um pouco deselegante e desajeitada em seu terninho e demonstrando cansaço e preocupação, caminhava olhando para os próprios pés de modo a não tropeçar nas tábuas toscas da prancha estreita. Atrás deles, Frida, ágil e exótica em seu *rebozo* e saia comprida. “Depois de quatro meses[410] de prisão e isolamento”, ele escreveu, “esse encontro com amigos foi especialmente cordial.”

Um trem especial[411] chamado *El Hidalgo* (o fidalgo) foi enviado por Cárdenas para levar o grupo até a capital. Para proteger Trotsky dos agentes da gpu (polícia secreta russa), o trem saiu de Tampico em sigilo às dez da noite, e em 11 de janeiro chegou a Lechería, pequena estação nos arrabaldes da Cidade do México. Na escuridão que precedia o amanhecer, Rivera (que havia recebido alta temporária do hospital especialmente para a ocasião) e outros membros do grupo trotskista mexicano juntaram-se a vários representantes do governo e da polícia para formar um comitê de boas-vindas. Enquanto isso, na casa de San Ángel algumas pessoas estavam reunidas para dar a impressão de que Trotsky era esperado lá, e na principal estação ferroviária da capital também havia um falso grupo de simpatizantes pró-Trotsky aguardando com pomposa expectativa.

A comitiva de Lechería esperou bastante tempo, até que uma coluna de fumaça apareceu à distância e ouviu-se o ronco do trem que se aproximava. Apesar de todos os ardis e tentativas de despiste, repórteres e fotojornalistas, incluindo Agustín Víctor Casasola (1874-1938), o grande fotojornalista da Revolução Mexicana (ou um de seus associados na empresa familiar), estavam lá para registrar o momento em que Trotsky, Natalia e Frida desceram do trem. Trotsky abraçou Rivera[412], e junto com Natalia foi levado rapidamente de carro (por becos e ruas secundárias) para a casa azul de Coyoacán, onde viveria sem pagar aluguel pelos dois anos seguintes (recentemente Cristina se mudara, e agora vivia a dois quarteirões dali, em

uma casa na rua Aguayo que provavelmente tinha sido comprada para ela por Rivera). Guillermo Kahlo foi morar com Adriana, e manteve na casa que ele tinha construído um quarto para guardar seus equipamentos fotográficos. A comitiva de Trotsky chegou ao meio-dia. A casa já estava guardada por um grupo de policiais.

Uma hora depois, Jean van Heijenoort chegou a Coyoacán. Alto e loiro, o matemático francês atuava como secretário de Trotsky desde 1932 e, depois que ficara sabendo que o México daria abrigo a seu mentor, rumou para a capital mexicana via Nova York. Na casa azul, encontrou Frida e Diego ocupados acomodando os hóspedes. Rivera, que sempre se empolgava com o perigo, fosse real ou imaginário, foi bastante solícito acerca dos detalhes da segurança de Trotsky[413]. Uma vez que nem Natalia nem Leon falavam espanhol, Frida acabou sendo sua principal conselheira e acompanhante. Cristina às vezes servia como motorista. Seria essencial ter empregados de confiança, e Frida providenciou que vários criados dela cuidassem dos hóspedes. Como medida de segurança, as janelas que davam para a rua foram lacradas com tijolos de adobe, e membros do partido trotskista tiveram de fazer sua parte, revezando-se com os policiais e montando guarda à noite. Mais tarde, quando surgiu a suspeita de que a casa poderia ser atacada a partir da residência ao lado, Diego não hesitou nem se incomodou em arranjar maneiras de fortalecer a parede que separava sua casa dos jardins do vizinho. Num gesto típico de sua grandeza e generosidade, ele simplesmente comprou o terreno ao lado, desalojou o vizinho e contratou pedreiros para juntar as duas propriedades — manobra que possibilitou, na década de 1940, a expansão do jardim da casa e a adição de uma nova ala, com um estúdio para Frida.

Trotsky e Natalia estavam animadíssimos, aliviados por estar fora de risco imediato, felizes com a nova casa, com seu pátio repleto de plantas, cômodos espaçosos e arejados com arte popular e pré-colombiana e numerosas pinturas. “Estávamos num novo planeta[414] na casa de Rivera”, escreveu Natalia.

Também para Guillermo Kahlo a casa deve ter parecido um “novo planeta”. “Quem são essas pessoas?”[415], ele perguntou à filha. “Quem é Trotsky?” Frida respondeu que Trotsky era o criador do exército russo, o homem que fizera a Revolução de Outubro, o companheiro de Lênin. “Ah”, disse Guillermo. “Que estranho!” Mais tarde ele chamaria Frida a um canto e

diria: “Você estima esse homem, não? Quero falar com ele. Quero aconselhá-lo a não se envolver com política. Política é uma coisa muito ruim”.

Ruim ou não, Trotsky não afrouxou o ritmo de sua atividade política. Ele começou imediatamente a trabalhar e, em 25 de janeiro, duas semanas depois de sua chegada, a revista *Time* publicou:

Pelos últimos informes[416], o anfitrião Diego Rivera teve de voltar ao hospital com uma doença renal; a sra. Trotsky está acamada, devido ao que parece ser uma recaída de sua malária; o hóspede Trotsky, sob os respeitosos cuidados da jovem anfitriã de olhos pretos, Frida, retomou a tarefa de ditar a seus secretários a sua monumental biografia de Lênin, iniciada dois anos atrás.

Trotsky também solicitou a formação de uma comissão internacional para examinar as provas usadas contra ele nos julgamentos em Moscou, e trabalhou furiosamente na elaboração de seu depoimento.

A comissão consistia de seis norte-americanos, um francês, dois alemães, um italiano e um mexicano. O educador e filósofo estadunidense John Dewey atuava como presidente. Nos preparativos para as audiências, a casa de Coyoacán foi transformada. Uma barricada de dois metros de altura com tijolos e sacos de areia foi erguida da noite para o dia de modo a reforçar a proteção da sala mais ampla da casa, onde as sessões seriam realizadas. Quarenta cadeiras foram disponibilizadas para jornalistas e convidados. Numa comprida mesa, sentaram-se Trotsky, Natalia, o secretário de Trotsky e os membros da comissão. Havia policiais de prontidão contra assassinos e sabotadores.

A primeira das treze sessões da Comissão Dewey foi realizada em 10 de abril de 1937, e o “julgamento” durou uma semana. Diego Rivera assistiu aos trabalhos usando um chapéu de abas largas adornado por uma pena de pavão. Frida, ostentando joias e trajes de índia *tarascan*, sentou-se o mais perto que podia de Trotsky, que respondeu às perguntas dos interrogadores com sua usual precisão e domínio de uma enorme quantidade de informações que ele reunira para jogar no descrédito seus acusadores. Ao final, exausto, mas empolgado, ele concluiu sua defesa com um floreio verbal:

A experiência da minha vida[417], em que não faltam sucessos nem fracassos, não apenas não destruiu a fé que sempre tive em um futuro claro e brilhante para a

humanidade, mas, ao contrário, revestiu-a de uma têmpera indestrutível. Essa fé na razão, na verdade, na solidariedade humana, que adquiri aos dezoito anos nos bairros dos trabalhadores da provinciana cidade russa de Nykolaiv — essa fé eu preservei plena e completamente. Ela se tornou mais madura, mas não menos ardente.

A resposta de Dewey foi certamente adequada: “Tudo que eu puder dizer será um anticlímax”. Em setembro, a comissão proferiu o seu veredicto: Trotsky tinha demonstrado sua inocência sem a mais remota dúvida.

Durante os meses que se seguiram ao “julgamento”[\[418\]](#), os Rivera e seus hóspedes viram-se com frequência. Embora Rivera e Trotsky fossem maníacos por trabalho, com pouco tempo para a vida social, os dois casais costumavam almoçar ou jantar juntos com regularidade, e faziam piqueniques e passeios para lugares nas cercanias da Cidade do México, ocasiões em que o russo coletava diferentes tipos de cactos que ia encontrando nas zonas rurais e campestres — e às vezes carregava enormes espécimes, com raiz e tudo, no carro de Rivera. Trotsky obteve permissão para usar uma casa em Taxco, uma extravagante e pitoresca cidadezinha de mineração de prata nas montanhas ao sul de Cuernavaca, para onde ele de vez em quando ia, acompanhado de seu *entourage*. Feliz com a liberdade, nas semanas que passava em Taxco Trotsky cavalgava freneticamente pelo terreno íngreme e pedregoso, deixando preocupados seus camaradas, que não conseguiam acompanhar seu ritmo. Quando Frida e Diego o visitavam lá, Rivera passava os dias pintando troncos de árvore em forma de corpos femininos, uma tentativa bastante forçada de injetar surrealismo em sua maneira de retratar o México. Por causa de sua “maldita pata”, Frida passava o tempo na praça central da cidade, batendo papo e bebendo conhaque enquanto observava o reboliço dos vendedores de sorvete e bexigas, crianças e velhas.

Mesmo com as pessoas que conhecia bem e havia muito tempo, Trotsky mantinha sempre certa formalidade cautelosa. Entretanto, com o casal Rivera ele agia de maneira singularmente amigável e relaxada. Diego era a única pessoa que podia visitar o russo a qualquer hora, sem marcar com antecedência, e era o único que Trotsky recebia sem a presença de uma terceira pessoa. Homem extremamente metódico, Trotsky tinha por hábito organizar seu dia realizando certas atividades em horários predeterminados. Rivera era o oposto, e durante certo período o relacionamento com Diego logrou quebrar os limites de sua rigidez. De sua parte, Diego admirava a

coragem e a autoridade moral de Trotsky, e respeitava sua disciplina, seu empenho e comprometimento. Na presença de Trotsky, Diego tentava refrear sua compulsão para fantasiar, e se esforçava para controlar suas maneiras anárquicas.

“Quando estavam juntos[\[419\]](#)”, relembra Jean van Heijenoort,

Diego podia dominar a conversa, depois era a vez de Trotsky tomar a palavra. Eles conversavam principalmente sobre política mexicana, e Diego tinha uma mente penetrante para as pessoas, para ver o que uma pessoa realmente era. Já Trotsky era um pouco diferente, pois ele sempre interpretava as coisas em termos de tendências, direita-esquerda, esse tipo de coisa — conceitos abstratos. Trotsky gostava desse lado de Diego, e as ideias de Diego eram úteis para Trotsky.

Além disso, Trotsky estava contente de ter o famoso muralista nas fileiras da iv Internacional. No artigo intitulado “Artes e política”, publicado na *Partisan Review*[\[420\]](#) em agosto-setembro de 1938, ele exaltava Rivera como o “maior intérprete” da Revolução de Outubro. Um mural de Rivera não era “simplesmente uma ‘pintura’, um objeto de contemplação estética passiva, mas uma parte viva da luta de classes”.

Para sua idade, a presença física do russo era impressionante. Ele se portava como um herói. Seus gestos eram dinâmicos; seu andar, marcial. Os olhos de um azul penetrante atrás dos óculos de aro de tartaruga e o queixo firme transmitiam fervor intelectual e tenacidade, e, embora tivesse senso de humor, havia em torno dele uma aura de certa severidade imponente e autoritária. Ele era um homem acostumado a fazer as coisas do seu jeito.

Trotsky era também um homem dotado de um vigoroso interesse por sexo[\[421\]](#). Perto das mulheres ele ficava especialmente animado e espirituoso e, embora tivesse poucas oportunidades, seu sucesso parece ter sido considerável. Suas táticas de conquista não eram românticas nem sentimentais, mas sim diretas e às vezes rudes. Ele roçava o joelho das mulheres sob a mesa, ou fazia propostas descaradas e sem rodeios. Certa vez, seu desejo ardente por Cristina fez com que ele planejasse uma espécie de treinamento ou exercício de incêndio, escapando por cima do muro do jardim e correndo em disparada até a casa de Cristina na rua Aguayo. Somente depois que os correligionários expressaram seus receios, e Cristina reiterou seu firme desinteresse, Trotsky foi dissuadido dessa aventura inconsequente.

Apesar da cabeleira branca e da barba ainda mais branca, em razão das quais Frida o apelidou de “Piochitas” (bodezinho), e embora se referisse a ele como “el viejo” (o velho), Kahlo sentia-se atraída por Trotsky por conta de sua reputação de herói revolucionário, seu brilhantismo intelectual e a força de seu caráter. Sem dúvida, a óbvia admiração de Diego pelo russo tornava a situação ainda mais intensa. Um caso com o amigo e ídolo político do marido seria a retaliação perfeita para a traição de Rivera com sua irmã Cristina. Em todo caso, Frida fez uso de todos os seus consideráveis poderes de sedução para atrair Trotsky; para fomentar a intimidade, falava com ele em inglês, língua que Natalia não entendia. “Frida não hesitava em usar a palavra ‘amor’”^[422], relembra Jean van Heijenoort. “ ‘Todo o meu amor’ eram as palavras que ela dizia ao se despedir de Trotsky.”

Frida não precisava inventar estratégias para que Trotsky se sentisse atraído por ela. Aos 29 anos de idade, ela estava naquele momento perfeito em que a graça da juventude amalgama-se ao temperamento para definir uma beleza mais atraente. O que Trotsky viu quando conheceu Frida era a mulher que ela mesma pintou no autorretrato *Fulang-Chang e eu*, de março de 1937 (ilustração xiii), e em *Cão escuincle e eu*, do ano seguinte (figura 49; a pintura se perdeu, mas está documentada em fotografia): uma jovem sedutora, com rosto cheio e lábios sensuais. Seus olhos são perscrutadores, atraentes e sábios, sem a cautela e a desconfiança que iriam adquirir em autorretratos posteriores. Há, contudo, uma nota de emoção explosiva, ainda que contida, um toque divertido, embora ligeiramente perverso, insolente até, no modo com que, em *Fulang-Chang e eu*, por exemplo, os traços de Frida “combinam” com o de seu animal de estimação — Frida sempre afirmou que suas pinturas estão carregadas de humor, para aqueles suficientemente espirituosos para vê-lo. Certamente, tanto na tradição ocidental quanto na cultura maia o macaco é símbolo de luxúria e promiscuidade. E em *Cão escuincle e eu*, como em *Recordação de uma ferida aberta*, a pose de Frida, com um cigarro na mão, é deliberadamente provocativa; há algo de nudez e ao mesmo tempo de absoluta contenção na maneira direta e imperturbável com que ela encara o observador, sem piscar nem desviar o olhar; assim como o olhar firme de certos animais e crianças, ela faz com que o observador também se sinta nu. A julgar pela evidência desses autorretratos, está perfeitamente claro que Frida é uma mulher que amou e foi amada pelos homens.

Trotsky começou a escrever cartas e enfiá-las nos livros que ele recomendava para Frida. Depois, muitas vezes na presença de Natalia e Rivera, ele passava o livro às mãos de Frida no momento em que ela ia embora. Poucas semanas depois de encerradas as sessões da Comissão Dewey, o flerte tímido tinha se tornado um tórrido caso de amor. O casal se encontrava na casa de Cristina, na rua Aguayo.

Felizmente, Rivera nada sabia do romance; porém, no final de junho, Natalia estava enciumada e em profunda depressão. Ela tinha 55 anos de idade e era casada com Trotsky há 35, e o tempo imprimira nela sua marca: seu rosto maravilhosamente afetuoso e inteligente estava vincado por rugas profundas. Pateticamente, ela escreveu num bilhete para o marido: “Eu me vi num espelho[423] na casa de Rita e constatei que pareço muito mais velha. Nosso estado interior tem enorme importância na idade. Nosso íntimo nos faz parecer mais jovens, e também mais velhos”. O séquito de Trotsky temia que, se o caso viesse a público, o escândalo desabonaria o russo aos olhos do mundo.

No dia 7 de julho, Trotsky deixou a casa de Coyoacán e foi passar uma temporada numa chácara que fazia parte de uma enorme fazenda perto de San Miguel Regla, a aproximadamente 130 quilômetros a nordeste da Cidade do México. Em 11 de julho, Frida foi com o irmão de Lupe Marín, Federico, visitar Trotsky. Quando Natalia ficou sabendo da viagem, escreveu ao marido uma carta[424] em que a mágoa grita nas entrelinhas. Aparentemente ela também queria ir, mas, graças a uma falha deliberada de comunicação entre ela e os Rivera, acabou sendo deixada para trás. Dias depois ela recebeu uma carta de Trotsky em que o marido fazia um relatório da visita de Frida, nitidamente minimizando e ocultando as coisas[425]. Ele disse que tinha acabado de chegar de uma pescaria quando

de súbito chegaram visitas. Frida na companhia de Marín e do anteriormente mencionado Gómez [sobrinho do proprietário da fazenda]. Frida disse que você “não pôde” vir. [...] Os visitantes (todos os três) almoçaram comigo, bebendo um pouco e encetando uma animada conversa em espanhol (da qual eu participava sempre que podia). Depois da refeição, Gómez nos levou para ver umas antigas minas e a casa grande (apostos imponentes, canteiros de flores — um esplendor!), e no caminho de volta demos uma olhada num cânion basáltico. [...] Não houve nenhuma conversa digna de nota, exceto quando falei de você. Depois de um café tomado às pressas, Frida e

Marín foram embora, para voltar antes do anoitecer (a estrada é ruim). [...] Frida falou “bem” de você — ela mencionou o concerto, o filme; talvez ela tenha sido “otimista” demais, de modo a me tranquilizar, mas mesmo assim parece que você está um pouco melhor.

Quando, em 15 de julho, Trotsky voltou para passar três dias com Natalia, visitou também Frida e Diego. Imediatamente após regressar à fazenda, escreveu para a esposa:

Agora me deixe falar da visita[426]. Fui recebido por F. D. estava em seu estúdio, onde um fotógrafo tirava fotos de suas pinturas.

A primeira coisa que fiz foi pedir permissão para usar o telefone e ligar para você. Nesse ínterim, F. mandou chamar D. Assim que me sentei, o telefone tocou. Era a esposa de Marín, perguntando a F. quando podia encontrar você em casa (ela quer te levar flores). [...] Fiquei surpreso ao ver o modo desagradável como F. falava com ela. Enquanto esperávamos por D., F. me disse que estava planejando ir embora. “Não para Nova York?” “Não, eu não tenho dinheiro para isso. Algum lugar perto de Veracruz.”

D. chegou com um papagaio na cabeça. Conversamos de pé, porque ele estava ansioso para ir embora. F. disse alguma coisa para D., que traduziu para mim com um sorriso. “Ela diz que se não fosse tão tarde ela o acompanharia até Pachuca e voltaria de ônibus.” Ela não tinha dito nada parecido com isso nos três minutos em que estivemos esperando D. Por que diabos ela dissera aquilo? Ele traduziu as palavras dela de maneira amistosa. Perdoe-me por escrever todos esses detalhes, mas talvez eles te interessem pelo menos um pouco.

Claramente o caso de amor de Trotsky e Frida tinha chegado ao fim. No dia seguinte, Trotsky escreveu: “Eu me lembrei de que ontem[427] nem agradei a F. por sua intenção de me acompanhar e de maneira geral me comportei de maneira irrefletida. Hoje escrevi para ela e D. algumas palavras afáveis”. Nessa carta, e em outras, ele expressa a torrente de amor que sentia por Natalia depois do rompimento com Frida. “Eu te amo tanto, Nata, minha única, minha eterna, minha fiel, meu amor e minha vítima!”

Ella Wolfe acredita[428] que foi Frida e não Trotsky quem deu fim ao romance, o que ela fez provavelmente durante a visita a San Miguel Regla. De lá, Trotsky escreveu a Frida uma carta de nove páginas implorando que ela não rompesse relações com ele, e dizendo quanto ela havia significado

para ele durante as semanas em que estiveram juntos. “Era uma súplica, o tipo de súplica que um jovem de dezessete anos faz à pessoa amada, e não um homem de sessenta e poucos anos. Ele estava verdadeiramente apaixonado por Frida, ela significara muito para ele.” Frida encaminhou a carta para Ella, porque, alegava, era muito bonita. Mas pediu que a amiga a rasgasse depois de ler, e Ella a obedeceu. “Estoy muy cansada del viejo”, Frida escreveu.

Lisonjeada por ser amada pelo grande russo, fascinada pela mente dele e comovida pelo desejo, Frida estava encantada por ter um caso com Trotsky. Mas não o amava. No fim, ambos recuaram e desistiram do que só poderia ter terminado em desastre. “Era impossível continuar[429] sem se comprometer totalmente ou sem algum incidente com Natalia, Diego ou a gpu”, diz Jean van Heijenoort.

Depois que Trotsky voltou da fazenda para Coyoacán, em 26 de julho, a vida na casa azul já tinha mais ou menos retornado à normalidade. Mas a delicada química do relacionamento entre os dois casais tinha sofrido uma sutil alteração. Frida já não flertava de maneira escandalosa com Trotsky. Não havia mais *sous-entendus*, nem cartas secretas. A palavra “amor” já não era mais ouvida nas despedidas. Trotsky e Frida tornaram-se apenas amigos próximos. Mas amantes que se tornam amigos íntimos sempre conservam um pequeno *frisson* de intimidade. Em um filme (feito em Coyoacán em 1938) mostrando Trotsky[430], Natalia, Frida, Diego, Jean van Heijenoort e outros, Frida, aninhada no colo de Rivera, acaricia o marido de maneira tão galanteadora e travessa que é de suspeitar que esteja tentando instigar o ciúme do ex-amante. Em seus lábios, o mesmo sorriso provocador de *Recordação de uma ferida aberta*.

Meses depois do fim de seu caso, em 7 de novembro de 1937, aniversário da Revolução Russa e também de Trotsky, Frida deu de presente ao ex-amante um de seus mais charmosos autorretratos (ilustração xii). Curiosamente, ela se mostra ao líder revolucionário na forma de uma burguesa dos tempos coloniais ou uma mulher aristocrática, e não uma *tehuana* ou uma ativista política. Ela está de pé como uma prima-donna entre duas cortinas com toda a presença de espírito e desembaraço de uma donzela crioula, segurando nas mãos empertigadamente unidas um buquê de flores e uma folha de papel com a inscrição “Para Leon Trotsky, com todo o amor dedico esta pintura em 7 de novembro de 1937. Frida Kahlo está em San

Ángel, México”.

Ela está “vestida para matar”, com joias coloniais, e os cabelos adornados por um cravo púrpura e uma fita vermelha. Seus lábios são carmesins, as bochechas são cor-de-rosa e as unhas estão pintadas de vermelho. Ela escolheu as cores de suas roupas com perfeita habilidade — saia salmão, *rebozo* ocre e blusa cor de vinho, tudo contrastando lindamente com o plano de fundo verde-oliva. A mistura originalíssima de cores sugere que o senso de cores de Frida, assim como seus temas, derivava diretamente de sua vida — das cores que ela efetivamente usava. De fato, sua sutileza e agudeza na arte era parte do mesmo impulso que a levava a cuidar com grande esmero de suas roupas, da decoração interior — e até mesmo da colocação dos utensílios da mesa. A moldura verde e rosa de veludo que ela escolhe para o autorretrato, por exemplo, complementa a pintura da mesma maneira como o xale amarelo lhe cai bem. E ressalta sua ideia de que não existe grande divisão entre um objeto charmoso ou bonito e uma obra de arte.

Em seu primeiro *Autorretrato*, oferecido ao primeiro amor quando este a rejeitou, uma Frida pura e encantadora implora que o namorado volte. A Frida sedutora e mundana do retrato dado a Trotsky, tendo rejeitado o amante, agora o provoca dando-se de volta a ele na forma de retrato. “Há muito tempo admiro[\[431\]](#) o autorretrato de Frida Kahlo de Rivera pendurado na parede do estúdio de Trotsky”, escreveu o poeta e ensaísta surrealista André Breton no ano seguinte.

Ela pintou a si mesma vestida em um manto de asas douradas adornadas com borboletas, e é exatamente dessa maneira que ela descerra a cortina mental. Somos privilegiados por presenciar, como nos dias mais gloriosos do romantismo alemão, o aparecimento de uma jovem dotada de todos os dons da sedução, acostumada à companhia de homens de gênio.

É desse modo que Frida aparece não apenas no autorretrato dedicado a Trotsky mas também nos mais ou menos contemporâneos *Fulang-Chang e eu*, *Cão escuinle e eu* e *Recordação de uma ferida aberta*. Breton podia estar descrevendo esses autorretratos quando escreveu: “Não existe arte mais exclusivamente feminina, no sentido de que, a fim de ser o mais sedutora possível, ela está apenas disposta a se alternar entre ser absolutamente pura e absolutamente perniciosa. A arte de Frida é um laço de fita em volta de uma

bomba”.

Capítulo 14

Uma pintora por seus próprios méritos

Depois que chegou ao fim o caso de amor entre Frida e Trotsky, a vida do casal Rivera voltou ao esquema habitual, mais ou menos aceito e estabelecido, de atividades em comum e autonomia mútua. Frida e Diego trabalhavam muito e se divertiam muito. Os casos e romances fortuitos de ambos tornaram-se mais eventuais. Frida ria das escapadas de Diego, e desfrutava dos seus próprios namoricos em segredo. Ela também começou a encarar com mais seriedade sua vida profissional, passando a pintar de maneira mais disciplinada e aperfeiçoando suas habilidades técnicas. Entre 1937 e 1938, Kahlo produziu mais pinturas do que nos oito anos anteriores, desde que se casara. Talvez reconhecendo essas mudanças, ela confidenciou a Lucienne Bloch (em carta datada de 14 de fevereiro de 1938) que a chegada de Trotsky ao México era a melhor coisa que tinha acontecido em sua vida.

“Ella querida”, ela escreveu (em espanhol) a Ella Wolfe na primavera[\[432\]](#):

Faz séculos que eu quero te escrever, mas como sempre, não sei em que confusões eu me meto que nunca respondo a suas cartas nem me comporto como uma pessoa decente. [...] Bom, *niña*, me permita te agradecer por sua carta e por sua gentileza de perguntar sobre as camisas do Diego, me desculpe por não ter conseguido te mandar as medidas que você pediu, já que por mais que eu vasculhe os colarinhos não consigo encontrar o menor sinal de qual seria o número indicando a espessura do pescoço de dom Diego Rivera y Barrientos. Assim, acho que a melhor coisa a fazer seria, caso esta carta chegue a tempo, do que eu duvido muito, dizer a Martin que por favor compre pra mim seis camisas que são vendidas em Nueva Yores, aquelas camisas são tão grandes que parece incrível que sejam pra uma pessoa, ou seja, as maiores do planeta comumente chamado

Terra. Acho que você pode comprá-las em lojas pra marinheiros, numa das praias de Nova York, aquela de... não consigo me lembrar pra descrevê-la como eu deveria. Em suma, se não encontrá-las, bom... *ni modo!* [não faz mal]. Em todo caso, agradeço sua atenção, e ele também. [Martin Temple era um industrial esquerdista que, durante a ascensão do nazismo, formou uma organização na Cidade do México, da qual Frida e Rivera eram membros, que angariava fundos para ajudar pessoas a fugir da Alemanha hitlerista. Temple teve um caso amoroso de sete anos com Margarita, a meia-irmã de Frida; no fim, não houve casamento, e ela foi para o convento.]

Escute, *niña*, dias atrás o Diego recebeu um bilhete do Boit, ele pede que o agradeça por ele, e que o Boit por favor envie a *mosca* [dinheiro], da Covichi [*sic*; Covici, Friede, Inc. era a editora do livro *Portrait of Mexico*, de Rivera e Wolfe, publicado em 1938], e a *mosca* do homem que comprou um desenho ou aquarela dele. Diga a ele que pra falar a verdade o Diego perdeu várias cartas e que a razão que o Boit dá em sua carta é precisamente a correta. Então seria bom se qualquer coisa que tenha a ver com a poderosa e nunca muito ponderada *mosca* fosse enviada em uma ordem de pagamento especial pra evitar que os *rupas se la avancen* [na linguagem popular, *rupas* quer dizer “ladrão”, e *se la avancen*, “roubar”]. Como você pode ver, meu léxico está ficando cada dia mais floreado, e você pode entender a importância de uma aquisição cultural no âmbito da minha extensa e imensa cultura! Diego manda um olá pro Boit, e o mesmo pro Jay [filho dos Wolfe], o Jim [irmão de Ella] e todos os *cuatezones* [amigões].

Se você quer saber alguma coisa sobre esta singular pessoa que vos fala, lá vai: desde que você foi embora deste belo país, meu casco, ou seja, o meu pé, ficou ruim. Com a última operação que fizeram (exatamente um mês atrás), já estou sarando, e entrei na faca quatro vezes. Como você há de entender, eu me sinto verdadeiramente “perfeta” e tenho vontade de me vingar dos médicos, e de todos os progenitores deles, a começar pelos nossos bons e velhos pais em termos gerais, Adão e Eva. Mas já que ir à desforra com esses desgraçados não bastaria pra me consolar, nem me trazer paz, eu me abstenho de tais punições, e aqui estou eu, transformada em uma verdadeira “santa”, com paciência e tudo o mais que caracteriza essa verdadeira fauna especial. [...] Além disso, outras coisas mais ou menos desagradáveis aconteceram comigo, e são o centro do meu infortúnio, coisas que eu não vou te contar porque são insignificantes. O resto, a vida cotidiana, está tudo na mesma, tudo exatamente como você já sabe, com exceção das mudanças naturais devido ao lamentável estado em que o mundo se encontra agora, que filosofia, que compreensão!

Além das doenças, as confusões políticas, as visitas de turistas gringos, o sumiço de cartas, as brigas riverianas, as preocupações de ordem sentimental etc., a minha vida é, como no poema de López Velarde, [...] igual a seu espelho diário. [Frida está citando um verso de “La suave patria”: “Fiel a tu espejo diário...”]. Diego esteve doente, mas agora está quase bom. Continua trabalhando como sempre, muito e bem, ele está mais gordo, assim como mais tagarela e voraz, ele lê os jornais no banheiro, dorme na banheira, e se diverte brincando com dom Fulang-Chang (o macaquinho), para quem foi providenciada uma consorte, mas acontece que infelizmente a dama em questão era um pouquinho corcunda e não agradou suficientemente ao cavalheiro para que o tão esperado casamento se consumasse, de modo que ainda não há descendentes. O Diego ainda perde as cartas que lhe caem às mãos, deixa papéis espalhados em qualquer lugar, [...] ele fica furioso quando alguém o chama pra almoçar ou jantar, ele se derrete em elogios pra todas as mulheres bonitas... e às vezes faz *ojo de formiga* [“olho de formiga” é uma expressão popular para “desaparecer” ou “se esconder”] com algumas meninas da cidade que chegam de maneira inesperada, sob o pretexto de mostrar a elas os “afrescos” ele some com elas por um dia ou dois... pra ver paisagens diferentes. [...] pra variar, ele já não briga mais como fazia antes com as pessoas que o incomodam quando ele está trabalhando, quando sua caneta-tinteiro seca, seu relógio para de funcionar e ele tem de mandar pro conserto a cada quinze dias, ele continua usando as mesmas roupas de minerador (ele usou as mesmas por três anos seguidos). Ele fica furioso quando perde as chaves do carro, que em geral aparecem no bolso dele, ele não se exercita nem toma banho de sol, ele escreve artigos para jornais que geralmente causam um tremendo alvoroço, ele defende a iv Internacional com unhas e dentes e está encantado com a presença de Trotsky aqui. Pronto, agora já te contei mais ou menos os principais detalhes.

[...] Como você pode observar, andei pintando. O que já é alguma coisa, já que passei a vida até agora amando o Diego e sendo uma imprestável no que diz respeito ao trabalho, mas agora continuo amando o Diego, e além disso comecei a pintar macacos a sério. Assuntos de ordem sentimental e amorosa houve alguns... mas nada que fosse além de namoricos... A minha irmã Cristi esteve muito doente, operaram a bexiga dela e ela ficou em estado crítico, achamos que ela ia morrer, felizmente ela sobreviveu bem à operação, e agora, embora não se sinta muita bem, ela está bem melhor. [...] Os pequenos são uma graça, el Tonito (o filósofo) [Antonio Kahlo] fica mais inteligente a cada dia e constrói muitas coisas com o “mecanismo”. A Isoldita está na terceira série, é

bastante levada e muito bonita. A minha irmã Adriana e o loirinho Veraza, marido dela (os que foram com a gente pra Ixtapalapa), sempre se lembram de você e do Boit e mandam cumprimentos. [...]

Bom, minha linda, espero que com esta excepcional carta você volte a me amar pelo menos um pouquinho e assim aos poucos me ame tanto quanto antes... responda escrevendo uma poderosa carta-missiva que encha de *alegría* este coração muito triste que pulsa por você daqui tic-tac!!! A literatura é terrível por representar e dar volume às coisas interiores e não é minha culpa se em vez de soar como um coração eu pareço um relógio quebrado, mas... vocês sabem o que quero dizer, minhas queridas criancinhas! E me deixe dizer uma coisa, é um prazer. Mando muitos beijos e muitos abraços, de todo coração, e se sobrar um pouco, divida-os entre o Jay, o Jim, a Lucienne, o Dimy [Stephen Dimitroff] e todos os *cuates* da minha alma. Transmita meu amor pra sua mãe e pai e o bebezinho que me amava tanto.

Sua amada e multifária *chicua*,
Friduchín

“Como você pode observar, andei pintando”, ela escreveu. De fato, depois de *Fulang-Chang e eu*, *Lembrança* e do autorretrato feito para Trotsky, vieram *Minha babá e eu* ou *Eu mamando*, e a natureza-morta *Eu pertencço ao meu dono*. A lista de 1938 inclui não apenas *Recordação de uma ferida aberta*, mas também pinturas como *Quatro habitantes do México* e *Eles pedem aviões e ganham asas de palha*, *Menina com máscara da morte*, *Eu e minha boneca*, *O que a água me deu* e três outras naturezas-mortas: *Tunas*, *Pitaiaias* e *Frutos da terra*. Além disso, Frida não estava apenas mais produtiva, mas também foi se tornando cada vez mais adepta da tentativa de fazer sua arte corresponder à evolução de sua *persona*. De maneira sofisticada, suas pinturas agora não se limitavam meramente a retratar “incidentes” de sua vida, mas vislumbres de seu eu interior e a maneira como ela concebia sua relação com o mundo. Como vimos, *Fulang-Chang e eu*, o *Autorretrato* dedicado a Trotsky e *Recordação de uma ferida aberta* mostram claramente sua nova confiança acerca de sua atratividade feminina. Outras, como *Lembrança*, *Minha babá e eu* e especialmente *O que a água me deu* são indicações igualmente claras de seu desenvolvimento no sentido de uma maior complexidade psicológica e sofisticação teórica.

Várias telas do período sugerem que Frida continuava sentindo uma

profunda tristeza por não ter tido filhos. É muito provável que ela tenha sofrido outro aborto espontâneo em 1937. *Minha babá e eu*, *O falecido Dimas* (ou *O defuntinho Dimas*), *Quatro habitantes do México*, *Eles pedem aviões e ganham asas de palha* e *Menina com máscara da morte* mostram crianças em situações de infelicidade. Em todas, a não ser em *O falecido Dimas* (e possivelmente *Menina com máscara da morte*), a criança é Frida. Essa nostalgia por sua própria infância reflete, eu suponho, sua veemente ânsia maternal — Frida está se identificando com a criança que ela não conseguia ter. *Eu e minha boneca* é uma declaração ainda mais enfática de seu desejo frustrado de ser mãe.

Duas dessas pinturas — *Minha babá e eu* e *Quatro habitantes do México* — revelam também a preocupação de Frida com suas raízes no passado mexicano, uma paixão por sua herança que pode ter sido intensificada pela renovada percepção de que ela não deixaria descendentes por meio dos quais pudesse ligar-se às gerações futuras. Nesse período, cada vez mais a *mexicanidad* se fazia presente na existência de Frida, em muitos níveis: era um estilo, uma posição política e um esteio psicológico, que se expressava em seu comportamento e sua aparência, na decoração de sua casa e em sua arte.

Corretamente, Frida julgava que uma de suas melhores pinturas era *Minha babá e eu* ou *Eu mamando*, em que pintou a si mesma como uma criança com cabeça de adulta, mamando no seio de uma ama de leite indígena (ilustração x). É uma declaração de sua fé na continuidade da cultura mexicana, a ideia de que a antiga herança cultural do México renasce a cada nova geração[433], e que Frida, como artista adulta, continua a ser nutrida pelos antepassados indígenas. Aqui ela literalmente se coloca no seio de seu passado indígena, fundindo seus sentimentos acerca de sua própria vida com a ênfase dada pela cultura pré-colombiana à magia e aos rituais, sua visão circular do tempo, sua ideia de forças cósmicas e biológicas atuando em conjunto, e a importância da fertilidade. A pintura evoca a dignidade ritualística de uma célebre escultura de pedra olmeca chamada *Señor de las Limas*, em que uma criança com rosto de adulto está nos braços de um homem adulto. A tela também traz à mente esculturas em cerâmica como as de Jalisco (c. 100 a.C.-250 d.C.), que mostram uma mãe amamentando o filho, e em que, assim como em *Minha babá e eu*, os dutos e glândulas[434] da linha láctea dos seios aparecem na superfície das mamas com um desenho

semelhante à textura de plantas. Corpulenta e morena, a ama de leite de Frida é a concretização da herança indígena mexicana, bem como da terra, das plantas e do céu do México. Como se em um sinal de afinidade com a ama de leite, as nervuras brancas de uma enorme folha no plano de fundo estão inchadas. As gotas de chuva no céu são “leite da Virgem”^[435] — era assim que a ama de leite de Frida tinha explicado a ela, quando menina, o fenômeno da chuva. A folha de veias abundantes e o “leite da Virgem”, o louva-a-deus e a lagarta-borboleta camuflados contrastando com as folhas e os caules das plantas expressam a fé de Frida na interconexão de todos os aspectos do mundo natural e em sua própria participação no mundo.

“Apareço com o rosto^[436] de mulher adulta e o corpo de um bebê, nos braços da minha babá”, disse Frida sobre *Minha babá e eu*. “Dos mamilos escorre leite, assim como do céu. [...] Acabei saindo como uma menininha tão pequena e ela é tão forte e tão saturada de providência que me fazia querer dormir.” Ela também disse que pintou o rosto da ama de leite como uma máscara porque não conseguia se lembrar da aparência da mulher. Mas a questão é mais complicada. Embora Frida talvez tivesse tido a intenção de que a ama fosse uma imagem otimista e reconfortante, que acalentrasse a menina e a pusesse para dormir, há pouca coisa de tranquilizador no aspecto dela. A temível máscara de pedra Teotihuacán, com seu olhar fixo e vazio, não poderia ser uma imagem de mãe mais assustadora; a máscara funerária evoca a selvageria ritual do passado mexicano, e sugere que o passado abarca o presente e ameaça a vida de Frida, que parece uma criança simultaneamente protegida pela ama de leite e oferecida como vítima sacrificial.

Frida tampouco aparece como uma recém-nascida sonolenta e sossegada, satisfeita e aconchegada. O olhar penetrante que lança ao observador parece dizer que, juntamente com o leite, que ela descreve como “saturado de providência”, ela também embebe uma terrível consciência de seu próprio destino. O senso trágico de destino pode ter também nuances cristãs; a pintura tem uma óbvia analogia com o motivo da Madona Caritas (Nossa Senhora Piedosa), em que a Virgem dá de mamar ao Menino Jesus, e pode ser comparada à *Pietà*.

Pode ser que a tela *Minha babá e eu* tenha ainda outra dimensão. A assustadora ama de leite tem cabelos pretos soltos e as sobrancelhas unidas, sinal de que ela é ancestral do bebê ou talvez outra faceta da própria Frida. De fato, *Minha babá e eu* pode ser, como *Meu nascimento*, um autorretrato

duplo, em que um aspecto de Frida nutre o outro, tornando-se, na dualidade central do eu adulto de Frida, a metade que dá sustento à vida.

Como a criança de *Quatro habitantes do México*, que parece ver seu destino no esqueleto da praça, a *Menina com máscara da morte* combina a preocupação de Frida e do México com a morte. A criança — que pode ser Frida, pois é parecida com a menina de *Meus avós, meus pais e eu* — está de pé em uma paisagem árida segurando uma *zempazúchil*, a flor amarela que no México é, desde o tempo dos astecas, associada à morte e usada para decorar túmulos no Dia dos Mortos. Seu destino e sua mortalidade estão estampados no rosto em forma de caveira branca. A pequena pintura, pouco maior do que uma mão, foi um presente a Dolores del Río, que diz[437] que a imagem representa o filho que Frida nunca teve e foi instigada por uma conversa entre as duas sobre a infelicidade da pintora de não ter conseguido dar à luz um filho de Diego.

A tela *O falecido Dimas* (ilustração xi) é identificada com uma fita em que se lê a inscrição: “O *difuntito* Dimas Rosas aos três anos de idade, 1937” (no México, o Dia dos Mortos é uma festa que dura vários dias, um deles dedicado às crianças mortas, ou *difuntitos*). O “defuntinho” Dimas Rosas era um menino indígena, provavelmente um dos diversos filhos de uma família de Ixtapalapa[438] que Rivera usava como modelos e de quem o artista era compadre. A despeito dos argumentos científicos de Rivera, o pai dessa família insistia em se consultar com os curandeiros e não com médicos, e por causa disso muitos de seus filhos morriam. Diante dessa situação, bem como em sua pintura, Frida responderia com um tipo de tristeza fatalista, em vez de choque ou compaixão sentimental. Como tantos que testemunham com frequência a pobreza e a morte, ela sabia o quanto era impotente para mudar as coisas.

A pintura segue uma tradição mexicana de retratos *post mortem* que remonta à época colonial, e que por sua vez deriva de uma tradição europeia iniciada na Idade Média. Em sua origem, na Nova Espanha, esses retratos serviam à função moralista de homenagear pessoas tidas como exemplares. Mais tarde, faziam as vezes de recordação para a família do falecido. Há uma dessas obras memoriais sobre a cabeceira da cama de Frida no Museu Frida Kahlo, mostrando uma criança morta; o corpo e a cama em que ela jaz estão cobertos de flores. Como Dimas, essa criança segura flores nas mãos inertes, e sua cabeça repousa em um travesseiro em forma de linguça, mas há uma

óbvia diferença. Os pais de Dimas não tinham condições de pagar por um souvenir como esse. Seu retrato registra o cerimonioso velório tradicional de uma criança: com grande pompa, o menino Dimas está vestido como um santo ou personagem santo; ostenta uma coroa de papelão e o manto de seda dos Três Reis Magos, que peregrinaram para adorar o Menino Jesus. Mas os minúsculos pés marrons de Dimas estão descalços, e ele está deitado num humilde *petate* de palha, o tapete que serve como cama dos pobres no México. Assim como o milho, o *petate* é tão fundamental para a vida camponesa de México que há muitas expressões idiomáticas baseadas na palavra. Uma delas transforma o substantivo em verbo: *se petateó* quer dizer^[439] “partiu junto com seu *petate* para o sono eterno”. De *petate a petate* significa “do nascimento à morte, do berço à sepultura”.

Assim como em *Hospital Henry Ford* e *Meu nascimento*, Frida transformou suas fontes em *retablos*, e assim como pintou *Minha babá e eu* fazendo uma analogia com outro motivo bem conhecido, o da Madona Caritas, em *Dimas* ela alterou um modo tradicional de tal maneira que a convenção amplifica sua originalidade. Dimas não é visto de lado, como é típico em retratos *post mortem*. Em vez disso, as solas dos pés do menino nos encaram, o que imediatamente nos faz pensar nos dramáticos “pés primeiro” de *Lamentação sobre o Cristo morto*, de Andrea Mantegna. Como o mestre renascentista italiano, Frida apoiou a cabeça do cadáver em um travesseiro, de modo que o observador encara diretamente o palor da morte. A intenção é extrair a máxima intensidade dramática da cena. Ao fazer com que os pés do Cristo chamem a nossa atenção — pois parecem saltar aos olhos de quem contempla a pintura —, Mantegna obriga o observador a se concentrar quase que fisicamente nas chagas de Cristo e a refletir sobre o significado da morte. Na tela *Dimas*, a perspectiva dos “pés primeiro” arremessa abruptamente o observador na posição de enlutado inclinado sobre o corpo da criança morta, e então o obriga a reconhecer a morte em seus aspectos mais factuais e físicos — para não dizer prosaicos. Frida é impiedosa. Ela não maquia a morte. Gotas de sangue pingam do canto da boca do menino, e seus olhos ligeiramente desfocados e abertos são ao mesmo tempo perturbadores e horríveis. Há uma nota de *pathos* no pequeno cartão-postal da imagem da flagelação de Jesus colocado no travesseiro de Dimas, evidência da fé simples da família da criança. Mas o que Frida pintou é a visão que um ateu tem da morte — literal e sem transcendência. Dimas será enrolado em

seu *petate* e depois enterrado, mais uma vítima do alto índice de mortalidade infantil. A qualidade sardônica da concepção de Frida é revelada no título que ela deu à pintura quando exibida em Nova York em 1938: *Arrumado para o paraíso*.

Não era por provincianismo que Frida tomava de empréstimo as modalidades da arte folclórica. Ela era versada em arte e conhecia artistas, críticos e historiadores da arte. Quando indagada sobre os nomes que admirava, ela mencionava Grünewald e Piero della Francesca, Bosch e Clouet, Blake e Klee. Ela adorava o primitivismo e a fantasia de Gauguin e Rousseau, embora o dela fosse distinto, porque se originava na tradição mexicana popular.

A adoção do primitivismo como solução de estilo e arsenal imagético tinha diversas vantagens para Frida. Além de reafirmar seu compromisso com a cultura nativa do México, era, em certo sentido, uma declaração de posicionamento político esquerdista, pois expressava sua solidariedade para com as massas. A adaptação de um estilo de arte popular coincidia com a cuidadosamente elaborada autoimagem de Frida. Assim como seus trajes, a arte mexicana popular é repleta de cores e *alegría*, e, como a vida de Kahlo, é invariavelmente teatral e sangrenta. Ser uma pintora de imagens folclóricas charmosas, ainda que desconcertantes e perturbadoras, em muito contribuiu para ajudar Frida em seu processo de autoinvenção como criatura fabulosa e exótica. Isso também lhe oferecia outra vantagem. O primitivismo revela e esconde. Não fosse por sua pequena escala e seu estilo de *retablo*, pinturas como *Umas facadinhas de nada* ou *Meu nascimento* seriam insuportáveis de se olhar. Com fantasia, cores vivas e desenho charmosamente *naïf*, Frida distanciava tanto o espectador como o artista do conteúdo doloroso da pintura. O estilo de arte popular diminui e ao mesmo tempo salienta o impacto das imagens horrorosas — imagens que o exemplo da arte popular encorajou-a a apresentar. Pinturas como *Dimas* e *Hospital Henry Ford* são engenhosamente ingênuas, e o primitivismo de Frida é uma postura irônica, que lhe permitiu a um só tempo exibir, mascarar e zombar dos tormentos íntimos de seu próprio eu.

As naturezas-mortas de Frida são curiosas coleções sortidas de frutas e flores em que ela projetava todo tipo de sentimentos pessoais — seu fascínio por fecundidade e morte, por exemplo, e sua *mexicanidad*. *Eu pertenço ao meu dono*, conhecido apenas por fotografia, mostra um ramalhete de flores do

deserto, estranhamente dotadas de vida, com corolas salientes e florescências parecidas com cobras, que fazem alusão tanto aos órgãos sexuais como ao amor de Frida pela terra nativa; no vaso de barro, há uma inscrição com o título da pintura e os dizeres “viva o México”. O que Frida queria dizer com o contraste entre o vaso cheio de flores silvestres mexicanas secas e de aparência espinhenta (que ela adorava e usava para enfeitar sua mesa) e a solitária rosa cortada caída sobre a mesa, sem água, e que certamente vai morrer? Talvez a pintura seja uma referência ao período em que seu amor estava dividido entre Diego e Trotsky, e o título pode ser um trocadilho com uma verdade emocional: a de que Frida, apesar de todos os seus casos e “namoricos”, sempre pertenceria a Diego.

As três outras naturezas-mortas do período são igualmente *mexicanistas*. Frida deliberadamente escolhia frutas mexicanas, que nada têm da neutralidade de maçãs e laranjas e que quase sempre têm a aparência bizarra. *Tunas*, por exemplo, mostra o fruto do cacto de pera espinhosa, que Frida associava ao México; em cartas, ela fala de sua terra natal como “Mexicalpán de las Tunas”. Sobre uma toalha de mesa, cujas ondulações ela havia transformado em uma paisagem com um céu enevoadado, há três *tunas* em diferentes estágios de maturação — ciclo de vida que termina com a fruta marrom-avermelhada aberta em forma de vagina, mas que sugere de maneira ainda mais enfática um coração extirpado. Sem dúvida, as manchas vermelhas no prato e na toalha de mesa são alusões a sangue.

Como *Tunas*, *Pitaiaíás* (hoje perdida)^[440] e *Frutos da terra* (figura 66) aludem ao ciclo da vida — sexo e morte. Nesta última, sabugos de milho, dois protegidos pela casca, o terceiro debulhado e sem a metade dos grãos, sugerem a passagem do tempo, e o talo de um cogumelo de ponta-cabeça está virado para cima, como um falo ou osso. Em *Pitaiaíás*, um minúsculo esqueleto está sentado em cima de uma rocha de lava e segura sua foice sobre uma pilha de pitaiaíás, frutas de floração noturna semelhantes a romãs; a maioria está aberta, revelando sua suculenta polpa. André Breton, que foi rápido como Frida para discernir a natureza sexual dessa fruta, disse: “Eu jamais imaginei^[441] que o mundo das frutas abarcasse uma maravilha como a pitaiaíá, cuja polpa em espiral tem a cor das pétalas de rosa, cuja pele é cinzenta, e cujo gosto é o de um beijo amalgamado de amor e desejo”.^[442]

As frutas imperfeitas de Frida parecem ter lutado para sobreviver à ressequida terra mexicana. Por serem sobreviventes, nelas Frida via a si

mesma; assim, as naturezas-mortas de Kahlo são uma espécie de autorretrato: longe de serem volumes de certa cor e formato desprovidos de significação, elas são símbolos de um drama mais amplo; não estão sobre um tampo de mesa convencional, mas sim em uma paisagem montanhosa, sob o tumultuoso céu mexicano[443].

Quando Frida estava em um de seus surtos de produtividade, ela se recolhia ao estúdio e pintava em completa concentração. Mas, como um surfista que deixa escapar uma onda, ela perdia facilmente o ímpeto. Diego fazia o que podia para incentivá-la. “Ela está trabalhando agora”[444], dizia ele aos amigos — querendo dizer que ela não devia ser interrompida. “O Diego sempre quer[445] que eu fique pintando e não faça outra coisa além disso”, Frida escreveu numa carta ao *marchand* Julien Levy. “Mas eu sou preguiçosa e não pinto muito.” A bem da verdade, ela não era preguiçosa, mas tão modesta acerca do próprio trabalho que alardeava desânimo e apatia em relação às suas pinturas, que relutava em mostrar a quem quer que fosse.

Assim, foi por insistência de Diego que ela participou de uma mostra coletiva na Galeria Universitária na Cidade do México, no início de 1938. “Desde que voltei de Nova York [em 1935], pinteí cerca de doze telas, todas pequenas e desimportantes, com os mesmos temas pessoais que só agradam e interessam a mim e a mais ninguém”, ela escreveu (em inglês) em carta datada de 14 de fevereiro[446] a Lucienne Bloch[447]. “Mandei quatro para uma galeria, que é um lugar pequeno e horrível, mas o único que aceita todo tipo de coisa, então eu as enviei sem o menor entusiasmo. Quatro ou cinco pessoas me disseram que minhas pinturas eram formidáveis, o resto acha que são loucas demais.”

Entre “as quatro ou cinco pessoas” que achavam o trabalho de Frida “formidável” estava Julien Levy, dono de uma pequena e elegante galeria de orientação surrealista na rua 57 Leste, em Manhattan. “Pra minha surpresa”, ela continuava em sua carta a Lucienne,

Julian [sic] Levy me enviou uma carta dizendo que alguém tinha falado com ele sobre as minhas pinturas e que ele estava muito interessado em fazer uma exposição na galeria, eu respondi mandando algumas fotos das minhas coisas mais recentes, e ele me mandou outra carta muito entusiasmada sobre as fotos, me convidando pra uma exposição de trinta coisas em outubro deste ano.

Embora tenha dito a Lucienne: “Não sei o que eles veem no meu trabalho. Por que querem organizar uma exposição?”, Frida aceitou o convite de Levy.

A atitude de Frida acerca da própria obra era pura pose, mas mais do que mera pose: era parte de seu temperamento. Por mais que fosse admirada e por mais elogios e incentivos que recebesse — mesmo quando, mais tarde, precisou de dinheiro —, Frida não pensava em termos carreiristas — nunca se esforçou para realizar exposições, conseguir patronos e clientes, ganhar críticas positivas. Quando alguém comprava um quadro seu, ela dizia sentir pena do comprador: “Por esse preço[448] ele podia ter comprado coisa melhor” ou “Deve ser porque[449] ele está apaixonado por mim”. Ter um marido tido e havido como gênio deu a Frida uma couraça protetora; ela podia fingir que brincava de fazer arte, pintando coisas insignificantes e privadas, enquanto o marido pintava grandes obras públicas — mesmo quando estava pintando com seriedade e mesmo quando sua arte se tornou um dos pilares de sustentação da sua vida. O caráter folclórico de sua obra e sua decisão de apresentá-la em molduras populares feitas de estanho, adornadas com conchas, veludo, ou às vezes gesso pintado com padrões de cerâmica talavera, eram parte da postura de amadora — como se, deliberadamente, ela preferisse relegar sua arte ao domínio do “charmoso” e “exótico”, a salvo de críticas e de competição. Ela preferia ser vista como uma personalidade sedutora e encantadora a ser julgada como pintora. Suas pinturas expressavam, da maneira mais vívida e direta possível, sua realidade; criá-las era apenas parte de — e não mais importante do que — criar e ser Frida Kahlo.

Assim como Rivera tinha encorajado Frida a expor seu trabalho, foi ele também — no verão de 1938, e quase sub-repticiamente — o responsável pela primeira grande venda de Kahlo. O comprador foi o astro do cinema Edward G. Robinson. Como todo mundo que visitava o México e tinha interesse em arte e dinheiro para adquiri-la, o ator, acompanhado da esposa, Gladys, foi visitar o estúdio de Rivera. “Eu mantinha 28 pinturas escondidas”[450], Frida lembrava. “Eu estava no terraço com a sra. Robinson, e o Diego mostrou a ele meus quadros e ele comprou quatro, por 200 dólares cada. Pra mim foi uma surpresa tão grande que eu me admirei e disse: ‘Desse jeito vou poder ser livre, viajar e fazer o que eu quiser sem ter de pedir dinheiro pro Diego’.”

Foi em abril de 1938 que o pintor e ensaísta surrealista André Breton viu

pela primeira vez a obra de Frida. Breton estava no auge. De aparência nobre e leonina, articulado, mundialmente famoso, ele era o “papa do surrealismo”, movimento que ele, mais do que qualquer outra pessoa, havia criado. Breton tinha sido enviado ao México pelo Ministério das Relações Exteriores francês para dar algumas palestras. Feliz por deixar a França em um momento em que a guerra parecia iminente, ele quis travar contato com Trotsky (em 1928, Breton filiara-se por um breve período ao Partido Comunista, que atacou publicamente depois de romper com a agremiação no início dos anos 1930), mas seu principal intuito era explorar uma terra que descobriu ser, como ele próprio vaticinou, “o lugar surrealista *par excellence*”[\[451\]](#). No ano seguinte, Breton escreveu: “Considero o México surrealista em seu relevo, sua flora, seu dinamismo, a ele conferido por sua mistura de raças, bem como em sua mais elevada aspiração”. Ele observou toda essa *sur-réalité* nas viagens que fez juntamente com o casal Rivera pelos arredores da Cidade do México, por Guadalajara (em junho de 1938) e pelas igrejas nas cercanias da capital. (Ocasionalmente, Trotsky acompanhava o grupo. Numa dessas excursões, ficou enfurecido[\[452\]](#) quando Breton roubou *retablos* da parede de uma igreja. Para o francês, os ex-votos eram tesouros surrealistas. Para o russo, apesar de toda a sua ideologia marxista, eram ícones religiosos.)

Breton e sua extraordinariamente bela esposa Jacqueline hospedaram-se primeiro na casa de Lupe; depois, ao longo dos meses remanescentes que passaram no México, ficaram na casa de Frida e Diego, em San Ángel. Embora Frida tenha aguardado com grande expectativa e empolgação a chegada de Breton — Jean van Heijenoort tinha alertado a amiga de que ele era muito bonito —, ela acabou não simpatizando muito com o surrealista. Frida achou o pendor teorizante e o gosto pelos manifestos do francês pretensiosos, fúteis, imprestáveis e entediantes, e ficou desconcertada por sua vaidade e arrogância. Mas Jacqueline, que também era pintora, tinha uma inteligência mais alegre e expansiva, que divertia e entretinha Frida; as duas tornaram-se amigas íntimas.

Em julho, os três casais — os Breton, os Rivera e os Trotsky — viajaram a Pátzcuaro, em Michoacán, graciosa cidadezinha de ruas de paralelepípedos, praças largas e casas térreas brancas com pilares de madeira entalhada e telhados cobertos com telhas de barro vermelhas. Sua intenção era fazer excursões aos pequenos vilarejos em torno do lago Pátzcuaro durante o dia e conversar sobre arte e política à noite, conversas que eles planejavam

publicar sob o título “Conversas em Pátzcuaro”[453]. (A primeira noite de troca de ideias foi dominada por Trotsky, que expôs sua teoria de que na sociedade comunista do futuro não haveria divisão entre arte e vida. As pessoas decorariam suas próprias casas, mas não haveria pintores de cavalete profissionais para satisfazer o gosto de patronos privados.)

Não é surpresa alguma que Frida e Jaqueline não participassem dessas discussões. Frida ficava contente de ser excluída; ela detestava colóquios formais, organizados e oficiais, e achava enfadonha a política no plano da teoria abstrata. Em Pátzcuaro, as duas mulheres ficavam sentadas em algum canto jogando — jogos surrealistas como *cadavre exquis* e brincadeiras mexicanas mais inocentes que Frida evocava de sua infância. “Éramos como alunas de um colégio interno”[454], relembra Jaqueline, “pois Trotsky era muito rígido. Por exemplo, nós não podíamos fumar. Ele dizia que as mulheres não deviam fumar sob nenhuma hipótese. Mesmo assim, Frida acendia um cigarro. Ela sabia que ele ia dizer alguma coisa, então saíamos para fumar lá fora. Nós duas amávamos Trotsky. Ele era exagerado e muito antiquado.”

Embora Frida desprezasse Breton, ele ficou extasiado com ela, e seu encanto aumentou ainda mais depois que ele viu as pinturas de Kahlo. O francês não apenas se ofereceu para organizar uma exposição de Frida em Paris, depois de sua estreia em Nova York, mas também escreveu um elogioso, ainda que retórico, ensaio para o catálogo da mostra de Julien Levy, proclamando Frida uma surrealista autocrizada:

Minha surpresa e minha alegria[455] foram imensas quando, ao chegar ao México, descobri que sua obra tinha desabrochado, em suas pinturas mais recentes, em puro surrealismo, a despeito do fato de que fora concebida sem nenhum conhecimento prévio das ideias que motivavam as minhas atividades e as de meus amigos. Justamente neste estágio de desenvolvimento da pintura mexicana, que desde o início do século xix continuou livre de influências estrangeiras e profundamente vinculada a suas próprias fontes, eu estava testemunhando aqui, na outra ponta do mundo, uma efusão espontânea do nosso espírito questionador: a que leis irracionais obedecemos, que sinais subjetivos nos permitem estabelecer a direção correta em um dado momento, que símbolos e mitos predominam em uma conjunção particular de objetos ou teia de acontecimentos, que significados podem ser atribuídos à capacidade dos olhos de passar do poder visual para

o poder visionário? [...]

Essa arte contém até mesmo aquela porção de crueldade e humor singularmente capaz de mesclar os raros poderes efetivos que se combinam para dar forma ao filtro que é o segredo do México. O poder de inspiração aqui é nutrido por estranhos êxtases de puberdade e os mistérios da geração, e, longe de considera-los salvaguarda da mente, como em alguns climas mais velhos, ela os exhibe orgulhosamente com uma mistura de franqueza e insolência. [...]

No início de outubro, depois de uma exuberante festa de despedida, Frida partiu empolgadíssima para Nova York. A exposição vindoura e a recente venda das quatro telas para Edward G. Robinson instigaram sua autoconfiança e independência. Ela estava “radiante”, sentindo-se importante. De fato, ela levou amigos como Noguchi e Julien Levy^[456] a acreditar que tinha se separado de Diego, de que estava “cheia” dele e “vivendo a própria vida”. Levy, um dos muitos homens que nessa época tinham sucumbido aos encantos de Frida, relembra que

ela estava agindo com extrema independência *vis-à-vis* outros homens. Ela alardeava não dar a mínima para as outras namoradas de Diego, e costumava me contar de maneira impassível que uma das namoradas de Diego também era “amiga” dela. Ela queria dar a impressão de que sentia falta de Diego, mas não o amava mais. Às vezes ela falava dele de maneira masoquista, e às vezes como se ele fosse um escravo dela, que ela não conseguia mais suportar. “Aquele porco velho e gordo — ele faria qualquer coisa por mim”, ela dizia. “Vou dizer a ele o que fazer, mas ele é tão repulsivo.” Outras vezes ela dizia: “Ele é só um bonequinho. Sinto tanto a falta dele. De um jeito engraçado, eu simplesmente o adoro”. Era tudo uma conversa incoerente, com sentido duplo, dependendo dos sentimentos confusos dela.

Fosse qual fosse a situação de seu casamento, não resta dúvida de que Frida ficou preocupada de deixar Diego sozinho no México, bem como Diego estava preocupado de que tudo corresse bem para ela em Nova York. Ele a aconselhou e escreveu cartas de apresentação para pessoas importantes — entre elas Clare Booth Luce, então editora adjunta da revista *Vanity Fair* e anfitriã de um sofisticado círculo de artistas e intelectuais. Em carta a Frida, datada de 3 de dezembro de 1938, ele escreveu:

Você devia pintar um retrato da sra. Luce[457], mesmo que ela não encomende. Peça e ela que pose pra você, assim você terá uma chance de falar com ela. Leia as peças dela — parece que são bastante interessantes —, talvez elas sugiram uma composição para o retrato. Acho que seria um tema interessante. A vida dela... é extremamente curiosa. Você ficaria interessada.

Rivera também escreveu uma carta de recomendação a seu amigo Sam A. Lewisohn, colecionador e autor de *Painters and personalities* [Pintores e personalidades], que incluía um ensaio sobre Rivera. “Eu a recomendo a você[458], não como marido, mas como entusiasta admirador de sua obra, dura como aço e delicada e fina como as asas de uma borboleta, adorável como um belo sorriso, e profunda e cruel como a amargura da vida.”

Entre os papéis de Frida há uma lista escrita à mão, elaborada por ou com Diego, de potenciais convidados para sua exposição. Os nomes são de velhos amigos e conhecidos poderosos ou famosos, e incluem artistas, *marchands*, colecionadores, gente dos museus, críticos, escritores, editores, ativistas políticos, e milionários: Ben Shahn, Walter e Magda Pach, Pascal Covici, Sam A. Lewisohn, a sra. Charles Liebman, Peggy Bacon, A. S. Baylinson, Alfred Stieglitz, Lewis Mumford, Meyer Schapiro, Suzanne Lafollette, Niles Spencer, George Biddle, Stuart Chase, Van Wyck Brooks, John Sloan, Gaston Lachaise, Holger Cahill, Dorothy Miller, Alfred H. Barr Jr., a srta. Adelaide Milton de Groot, a sra. Edith G. Halpert, Henry R. Luce, o sr. e a sra. William Paley, E. Weyhe, Carl Zigrosser, dr. Christian Brinton e George Grosz. O sr. e a sra. Nelson A. Rockefeller e o sr. e a sra. John D. Rockefeller também estavam na lista. Claramente Rivera — e Frida — achou por bem perdoar seus antigos antagonistas.

“Uma pintora por seus próprios méritos” passou a ser o sufixo de Frida em Nova York — assim como no México Diego era invariavelmente referido com o epíteto *el muy distinguido pintor*. Porém, não resta dúvida de que o fato de ser esposa de Diego Rivera contribuiu para a sensação da exposição de Frida. Mesmo o ensaio de Breton para o catálogo da mostra apresentava Frida como a bela e perniciosa borboleta que acompanhava o monstruoso marido marxista. A galeria tampouco hesitou em tirar proveito da ligação de Kahlo com Rivera. No material informativo distribuído entre os jornalistas[459], por exemplo, lia-se:

Uma mostra de pinturas de Frida Kahlo (frida rivera) estreia na terça-feira, 1o de novembro, na galeria julien levy, rua 15 Leste. Frida Kahlo é esposa de Diego Rivera, mas em sua primeira exposição ela demonstra ser uma pintora significativa e intrigante por seus próprios méritos. Frida Kahlo nasceu em Coyoacara [sic] (subúrbio da Cidade do México) em 1910. Em 1926 ela foi vítima de um grave acidente automobilístico (cujos efeitos psicológicos podem ser notados em sua pintura subsequente). Presa à cama durante certo período, ela começou a pintar, com técnica primitivista, mas meticulosa, seus pensamentos fugazes e mais pessoais. Em 1929, Kahlo tornou-se a terceira esposa de Diego Rivera, que incentivou sua pintura, e no ano passado ela conheceu o surrealista André Breton, que saudou entusiasticamente sua obra. A própria Frida escreve: “Eu nunca soube que era surrealista até André Breton me dizer que eu era. Eu mesma ainda não sei o que sou”.

O fato é que suas pinturas combinam uma qualidade mexicana nativa *naïf* com uma invulgar franqueza e intimidade feminina, além da sofisticação que é o elemento surrealista. Seguindo a tradição mexicana, são executadas sobre metal e enquadradas em charmosas molduras de vidro e estanho. A obra desta neófito é categoricamente importante e ameaça até mesmo os louros de seu distinto marido. A exposição continuará aberta por duas semanas, até 15 de novembro.

Na noite de estreia, Frida estava espetacular em seu traje mexicano — o complemento perfeito para as pinturas em suas molduras folclóricas. A multidão que compareceu era numerosa e animada, pois naquela época havia poucas galerias de arte, e menos ainda galerias de arte vanguardistas, de modo que um *vernissage* como o de Frida era um grande evento. Levy relembra que Noguchi e Clare Luce estavam empolgadíssimos com a mostra, e que Georgia O’Keefe e outros luminares do mundo das artes estavam presentes. Nenhum deles jamais tinha visto nada parecido com o conjunto das 25 telas em exibição.

O catálogo listava os seguintes títulos[\[460\]](#):

1. *Entre as cortinas (Autorretrato dedicado a Trotsky)*
2. *Fulang-Chang e eu*
3. *A praça é deles (Quatro habitantes do México)*
4. *Eu com minha babá (Minha babá e eu)*
5. *Eles pedem aviões e ganham asas de palha*

6. *Eu pertenço ao meu dono*
7. *Minha família (Meus avós, meus pais e eu)*
8. *O coração (Lembrança)*
9. *Meu vestido estava lá pendurado (Meu vestido pendurado ali)*
10. *O que a água me deu*
11. *Cão escuincla e eu*
12. *Pitaiaíás*
13. *Tunas*
14. *Comida da terra (Frutos da terra)*
15. *Recordação de uma ferida aberta*
16. *O último desejo (Hospital Henry Ford)*
17. *Nascimento (Meu nascimento)*
18. *Arrumado para o paraíso (O falecido Dimas)*
19. *Ela brinca sozinha*
20. *Apaixonadamente apaixonada*
21. *Burbank — O criador de frutas norte-americano (Luther Burbank)*
22. *Xochitl*
23. *A moldura*
24. *Olho*
25. *Sobrevivente*

De maneira geral, a imprensa ficou encantada tanto com as pinturas quanto com sua criadora. A seção de Artes da revista *Time* noticiou que

a comoção da semana^[461] em Manhattan foi causada pela primeira exposição de pinturas da esposa do famoso muralista Diego Rivera, a teuto-mexicana de sobancelhas pretas Frida Kahlo. Tímida demais para ter exibido anteriormente seus trabalhos, a pequena Frida pinta desde 1926, quando um acidente automobilístico deixou-a imobilizada num colete de gesso, “tremendamente entediada”.

O crítico da *Time* considerou que a descrição de Breton para a pintura de Frida — “um laço de fita em volta de uma bomba” — era “bastante acurada, ainda que uma imagem lisonjeira. Os quadros da pequena Frida, em sua maioria pintados a óleo sobre cobre, têm a delicadeza e a fragilidade das miniaturas, os vermelhos e amarelos intensos da tradição mexicana e a fantasia galhofeiramente sangrenta de uma criança pouco sentimental”.

O tom condescendente — “pequena Frida”! — estava implícito também em outras resenhas e apreciações críticas. Algumas foram desfavoráveis. Howard Devree, do *New York Times* (provavelmente referindo-se a *Meu nascimento* e *Hospital Henry Ford*), queixou-se de que alguns dos temas de Frida eram “mais obstétricos do que estéticos”^[462]. Outro crítico demonstrou descontentamento^[463] com uma minúcia que ele julgou sinal de pretensão: o ensaio de Breton no catálogo estava no francês original e não em tradução para o inglês, e censurou a maneira como “a sra. Diego Rivera [...] insiste em usar seu sobrenome de solteira, Frida Kahlo (e depois coloca o nome do marido ao lado, entre parênteses)”. Na verdade, sabemos por Bertram Wolfe que Frida usava o nome de solteira precisamente porque não queria tirar proveito da fama de Rivera; é certo que Levy e Breton é que “insistiram” nos parênteses.

Já Frida não tinha do que reclamar acerca da exposição, e ficou feliz por receber tanta atenção. No dia da estreia, ela escreveu a Alejandro Gómez Arias:

No dia da minha exposição eu quero bater um papo com você, mesmo que seja só um pouquinho.

Tudo foi organizado *a las mil maravillas*, e eu realmente tenho uma sorte e tanto. A turma aqui me trata com grande afeição, e são todos muitos gentis e bondosos. O Levy não quis traduzir o prefácio de A. Breton e essa é a única coisa que achei um pouco infeliz, pois me parece bastante pretenciosa, mas não há o que se possa fazer a respeito! O que você acha disso? A galeria é extraordinária, e a disposição dos quadros ficou muito boa. Você viu a *Vogue*? Há três reproduções, uma colorida — a que parece a melhor. Me escreva qualquer hora, se você se lembrar de mim. Vou ficar aqui mais duas ou três semanas. Eu te amo muito.

Mais tarde Frida diria que na exposição todos os quadros foram vendidos. Ela exagerou. A bem da verdade, apenas metade das pinturas foi vendida, o que já é bastante impressionante, considerando que eram os anos da Depressão. (As quatro telas vendidas antes do *vernissage* para Edward G. Robinson foram emprestadas pelo ator para fazer parte da exposição. O *Autorretrato* dedicado a Trotsky pertencia ao russo. Levy deve ter exibido também outras telas emprestadas pelos respectivos donos.) Os registros da galeria foram perdidos, mas Levy lembrava-se de que um psiquiatra, o

falecido dr. Allan Ross, comprou *Meus avós, meus pais e eu*. Sam Lewisohn comprou uma natureza-morta — é quase certo que tenha sido *Eu pertença ao meu dono*. Frida vendeu algumas telas sem a ajuda de Levy — possivelmente, acreditava o *marchand*, uma para o grande colecionador Chester Dale,[\[464\]](#) que adorava Frida e de quem fazia o papel de “vovô” ou “papaizinho bondoso”, pagando ao menos uma de suas cirurgias e deleitando-se com a maneira como ela o provocava. Mary Schapiro (que a essa altura era casada com Solomon Sklar) comprou *Tunas* na exposição e ganhou de presente de Frida *Fulang-Chang e eu*. O fotógrafo Nickolas Muray comprou *O que a água me deu. Recordação de uma ferida aberta* foi adquirida pelo proeminente industrial Edgar J. Kaufman, que encomendara de Frank Lloyd Wright o projeto de sua casa em Bear Run, Pensilvânia — a Falling-water, que em breve ficaria famosa como “a casa da cascata”. Frida disse que o crítico de arte Walter Pach (velho amigo dos Rivera) comprou uma pintura[\[465\]](#) na mostra. Se alguns quadros não foram vendidos, a exposição estimulou futuras vendas. Clare Booth Luce não pediu que Frida pintasse seu retrato, como esperava Diego, mas encomendou um retrato em homenagem a uma amiga, a atriz Dorothy Hale, que cometera suicídio em 21 de outubro daquele ano, e em 1940 comprou o *Autorretrato* dedicado a Trotsky[\[466\]](#). Nesse período Frida teria recebido a encomenda de pintar um retrato da famosa atriz Katherine Cornel, trabalho que nunca concluiu. Conger Goodyear apaixonou-se[\[467\]](#) por *Fulang-Chang e eu*; uma vez que a tela já pertencia a Mary Sklar, ele encomendou de Frida uma pintura semelhante, que ele disse que doaria ao Museu de Arte Moderna, mas que no fim das contas manteve consigo até sua morte, quando a obra passou a integrar o legado que Goodyear deixou como herança ao Museu Albert Knox. Frida sentou-se em seu quarto no Hotel Barbizon-Plaza e em uma semana pintou para ele o *Autorretrato com macaco*.

Frida era indiferente a ser tratada como uma celebridade e como objeto de curiosidade, mas deve ter sido gratificante ver-se arrebatada e levada de roldão pelo turbilhão social, mesmo que desacompanhada do marido célebre. Dona de uma personalidade a ser levada em conta, ela não precisava seguir a larga e borbulhante esteira do marido, e era divertido fazer uso de seus consideráveis — e um tanto excêntricos — encantos sociais por conta própria, a fim de ver quantas pessoas ela conseguia seduzir.

Manhattan era um carnaval. Frida não pintava muito, embora tivesse um

caderno de esboços em que às vezes desenhava (ou planejava desenhar) coisas que chamavam a sua atenção. “Eu fiz isso...”[468] ou “Vou fazer aquilo no meu caderno de esboços”, ela dizia. E tampouco frequentava museus. Levy lembrava-se de que alguém a levava ao Museu de Arte Moderna, mas ela reclamou da dificuldade de caminhar. Ela escreveu a Alejandro Gómez Arias: “Numa coleção particular[469] eu vi duas maravilhas: um Piero della Francesca que me pareceu a coisa mais fantástica do mundo, e um pequeno El Greco, o menor que eu já vi, mas o mais maravilhoso de todos. Vou te mandar reproduções”. O que Frida gostava de fazer era sentar-se no café da calçada do Hotel Saint-Moritz e observar o fluxo das pessoas, tendo ao fundo o Central Park. As vitrines a encantavam. E ela se deleitava com a variedade da vida das ruas de Nova York — o exotismo de Chinatown, Little Italy, Broadway, Harlem. Aonde quer que fosse, ela causava sensação. Julien Levy guardava a lembrança de uma ida ao banco Central Hanover, na Quinta Avenida:

Ao entrar no banco[470] com ela, vi que estávamos rodeados por um grupo de crianças, que tinham nos seguido apesar de todos os protestos do porteiro. Elas ficavam gritando, “Cadê o circo?”. “Fiesta” teria sido um termo mais preciso. Frida estava vestida com um traje mexicano completo. Ela era bonita e pitoresca, mas infelizmente não usava os trajes nativos para causar efeito. “Eu preciso ter saias volumosas e compridas [ela dizia], agora que a minha perna doente está tão feia.”

Por intermédio de Levy, Frida foi apresentada a um grupo animado e inteligente de pessoas, pois ele era refinado, instruído, articulado e bonito, e adorava aventuras e surpresas. Um dos surrealistas que Frida conheceu foi Pavel Tchelitchev, cuja exposição de pinturas “Fenômenos” precedera a mostra da própria Kahlo na galeria de Levy. “Eu gosto desse cara”[471], ela dizia. “Gosto do trabalho dele porque tem aberrações.” E os surrealistas adoravam Frida, pois ela possuía, como observou Breton, algo caro e necessário ao surrealismo, “la beauté du diable”. Talentosa contadora de histórias e anedotas, manifestava a peculiaridade de falar diretamente com quem estivesse ao seu lado, revelando a plenitude de sua personalidade. Sua voz era suave, cordial e acalorada, um tanto masculina, e ela não fazia força para aperfeiçoar seu inglês pitoresco ou corrigir seu sotaque estrangeiro, pois sabia que esses aspectos intensificavam seu magnetismo. O crítico surrealista

Nicolas Calas recorda que ela “correspondia completamente ao ideal surrealista de mulher[472]. Tinha uma qualidade teatral, uma grande excentricidade. Ela estava sempre representando conscientemente um papel, e seu exotismo atraía de imediato a atenção”.

O único empecilho de Frida era sua saúde. Julien Levy queria levá-la para peregrinar pelos bares do Harlem, mas recordava:

Ela não topava[473], possivelmente porque ficava cansada e não conseguia se divertir à noite. Não é fácil pular de bar em bar se você não tiver leveza nas pernas. Ela não conseguia ser mais forte do que a invalidez. Depois de andar três quarteirões, o rosto dela ficava todo torcido de cansaço, e ela começava a se apoiar no seu braço. Se você continuasse andando, ela era obrigada a dizer “Precisamos de um táxi”. Ela não gostava de dizer isso.

Frida tinha motivos para não querer fazer longas caminhadas. Seu pé direito ainda lhe causava problemas[474]. Tinham-se formado verrugas na sola de um dos pés, e ela ainda sentia dores na coluna. Encerrada a exposição, ela adoeceu gravemente, e visitou um sem-número de médicos, ortopedistas e especialistas. Por fim, o dr. David Glusker, marido de Anita Brenner e fiel amigo de Frida, conseguiu fechar a úlcera trófica que Kahlo tinha no pé fazia anos. Além disso, os sintomas que sugeriam que ela estava com sífilis levaram o médico a submetê-la aos testes de Wassermann e Kahn. O resultado deu negativo.

Se sua saúde impedia Frida de apreciar os museus e bares do Harlem, não a inibiu de desfrutar da liberdade longe de Diego. Fora do alcance do revólver do marido, ela aproveitou ao máximo seus poderes de sedução, saboreando de maneira bastante escancarada o efeito que exercia sobre os homens. Levy via Frida como uma espécie de “criatura mítica[475], que não era deste mundo — orgulhosa e absolutamente segura de si, ainda que terrivelmente suave e viril como uma orquídea”. O fascínio que ela sentia por si mesma fascinava os homens, incluindo Levy, que tirou uma série de fotografias de Kahlo nua até a cintura, arrumando e rearrumando a longa cabeleira preta.

Ela tinha o hábito de arrumar os cabelos prendendo coisas neles. Quando soltava a cabeleira, pousava essas coisas na penteadeira em determinada ordem, depois refazia as tranças novamente. A preparação dos cabelos era uma fantástica liturgia. Escrevi um

poema sobre isso, e enviei a ela uma caixa de Joseph Cornell. Dei a Cornell um cacho do cabelo de Frida, meu poema e uma foto dela, e ele fez uma caixa com vidro azul, espelhos e a presença de Frida.

Uma vez, Levy levou Frida à Pensilvânia para visitar um cliente e amigo, Edgar Kaufmann, que, de acordo com Levy, queria ser patrono dela[476]. A viagem de trem foi tudo que uma viagem de trem deve ser — um lento mas inexorável acúmulo de expectativa erótica. Quando chegaram, porém, Frida flertou não somente com Levy, mas com o idoso anfitrião e seu filho. Ela era “bastante galanteadora com os homens”[477], segundo a lembrança de Levy, ela gostava de jogar os homens uns contra os outros. Para cada pretendente fingia achar o outro uma pessoa aborrecida e “entediante”. Na hora de dormir, Levy e o velho Kaufmann pai tentaram vencer um ao outro pelo cansaço, de modo a passar os últimos momentos da noite romanticamente a sós com Frida. Quando ela se recolheu, a complicada escadaria dupla da “casa da cascata” serviu como palco para o desenrolar do drama da noite. Depois de fazer hora até julgar que todos já estavam dormindo a sono solto, Levy saiu de seu quarto e começou a subir a escadaria. Para seu espanto, viu que o anfitrião também estava subindo a escada, só que do outro lado. Ambos recuaram. O mesmo confronto se deu várias outras vezes, até que, no fim das contas, Levy desistiu. Mas quando voltou para o quarto, lá estava Frida — esperando por ele!

Um pretendente bem mais sério foi Nickolas Muray. Húngaro de nascimento e filho de um funcionário dos Correios, Muray chegara aos Estados Unidos em 1913, aos 21 anos de idade, com 25 dólares no bolso. No final da década de 1920, já era um dos mais bem-sucedidos fotógrafos retratistas do país. Seus retratos de celebridades eram publicados nas revistas *Harper's Bazaar* e *Vanity Fair* — uma das inúmeras fotos que tirou de Frida saiu na *Coronet* em 1939 —, e ele também trabalhava assiduamente com fotografia comercial. Homem de muitos talentos, Muray escrevia resenhas para a revista *Dance*, pilotava aviões, era campeão de esgrima (ganhou o título de campeão norte-americano de sabre em 1927 e 1928, bem como venceu torneios por equipe de florete e espada). Quando morreu, em 1965, tinha tido quatro esposas — era solteiro quando conheceu Frida — e quatro filhos. Muray era um generoso benfeitor das artes, e frequentemente comprava pinturas para ajudar algum amigo necessitado de dinheiro. Na

década de 1920, as reuniões das noites de quarta-feira[478] em seu estúdio na rua MacDougal atraíam notáveis como Martha Graham, Ruth St. Dennis, Sinclair Lewis, Carl Van Vechten, Edna St. Vincent Millay, Eugene O'Neill, Jean Cocteau, T. S. Eliot, Gertrude Vanderbilt Whitney e Walter Lippmann. Embora possuísse não apenas energia e charme, *glamour* e sofisticação, Muray conservava uma simplicidade e uma bondade intocadas, uma capacidade de ternura e intimidade que devem ter atraído Frida. Por certo, seu rosto magro e belo e o corpo gracioso também. Ela conhecera Nickolas no México (provavelmente por intermédio de Miguel Covarrubias, que, como Muray, era colaborador da *Vanity Fair*). O fotógrafo ajudara Frida a planejar sua exposição, fotografando suas telas, providenciando o transporte das pinturas e verificando o estado dos quadros ao chegarem a Nova York. Ele também aconselhou a pintora na impressão do catálogo. É provável que o caso de amor tenha se iniciado ainda no México, mas foi em Nova York, longe da ciumenta vigilância de Rivera, que o romance desabrochou.

O relacionamento dos dois era volátil — Frida brigou com ele no dia da estreia da exposição —, mas a intensidade de seu amor é revelada pelas cartas que Frida escreveu[479] (em inglês) de Paris. “Meu adorável Nick, Mi niño”, ela escreveu em 16 de fevereiro de 1939:

[...] seu telegrama chegou hoje de manhã, e chorei muito — de felicidade, e porque sinto sua falta com todo meu coração e meu sangue. A sua carta, meu bem, chegou ontem, é tão linda, tão terna que não tenho palavras pra descrever a alegria que ela me deu. Eu te adoro meu amor, acredite, como nunca amei ninguém — somente Diego estará tão junto do meu coração quanto você — sempre. [...] Sinto saudade de cada movimento do seu ser, sua voz, seus olhos, suas mãos, sua linda boca, sua risada tão límpida e honesta. você. Eu te amo muito, meu Nick. Sou tão feliz só de pensar que te amo — pensar que você espera por mim — pensar que você me ama.

Meu querido, mande em meu nome muitos beijos para a Mam. Eu nunca me esqueço dela. [A identidade de Mam é desconhecida; Mimi, filha de Muray, supõe que seja a assistente do estúdio de Muray.] Beijos também pra Aria e Lea [filhas de Muray]. Pra você, meu coração cheio de ternura e carícias. um beijo especial no seu pescoço. sua

Xochitl

Em 27 de fevereiro de 1939:

Meu adorável Nick —

Hoje de manhã, depois de tantos dias de espera — sua carta chegou. Eu me senti tão feliz que antes de começar a ler eu já estava chorando. Minha criança, eu realmente não devo reclamar sobre nada que aconteça comigo na vida, já que você me ama e eu te amo. Isso é tão real e bonito que me faz esquecer todas as minhas dores e problemas, me faz esquecer até mesmo a distância. Suas palavras me fazem sentir tão próxima de você que posso até sentir sua risada. Aquela gargalhada tão límpida e honesta que só você tem. Estou contando os dias pra voltar. Mais um mês! E estaremos juntos de novo. [...]

Meu querido, devo dizer uma coisa, você é um menino malvado. Por que me mandou um cheque de 400 pratas? Seu amigo “Smith” é imaginário — muito doce, de fato, mas diga *pra ele* que vou ficar com o *cheque dele intacto* até voltar pra Nova York, e lá acertaremos as coisas. Meu Nick, você é a pessoa mais doce que eu já conheci. Mas ouça, querido, eu realmente não estou precisando de dinheiro agora, recebi algum do México, então agora eu sou uma vadia rica, sabe? Tenho o suficiente pra ficar aqui mais um mês. Tenho minha passagem de volta. *Tudo está sob controle*, então, realmente, meu amor, não é justo que você gaste nenhum dinheiro extra. [...] Em todo caso, você não pode imaginar quanto eu apreciei seu desejo de me ajudar. Não tenho palavras pra dizer a alegria que me dá pensar que você estava querendo me ver feliz e de saber quanto você é adorável e tem bom coração. — Meu amante, meu mais doce de todos, *mi Nick — mi vida — mi niño, te adoro*.

Fiquei mais magra por causa da doença, então, quando estivermos juntos, é só você soprar e... lá vai ela! flutuando pelos cinco andares do Hotel La Salle. Escute, garoto, você toca todo dia o sinal de saída de incêndio “cuméquechamaquilo” na parede no corredor da nossa escada? Não se esqueça de fazer isso todo dia, não se esqueça também de dormir na sua almofada, porque eu a adoro. Não beije mais ninguém enquanto estiver lendo as placas e nomes das ruas. Não leve mais ninguém pra passear no Central Park. Ele pertence apenas ao Nick e à Xochitl. — Não beije mais ninguém no sofá do seu escritório. Só a Blanche Heys [amiga de longa data de Muray] pode fazer massagem no seu pescoço. Só a Mam você pode beijar quanto quiser. Não faça amor com mais ninguém, se puder evitar. A não ser que encontre uma legítima G. V. [Gostosona de Verdade], *mas não a ame*. Brinque com seu trenzinho elétrico de vez em quando se não chegar muito cansado em casa. Como vai Joe Jinks? Como está o homem que faz massagens em você duas vezes por semana? Eu o odeio um pouco, porque ele roubava você por muitas horas. Tem praticado esgrima? Como está o Georgio?

Por que você me diz que sua viagem a Hollywood foi bem-sucedida só pela metade? Me conte, meu querido. Não trabalhe tanto, se puder evitar. Porque você fica cansado no pescoço e nas costas. Diga pra Mam cuidar de você e pra fazer você descansar quando estiver cansado. Diga pra ela que eu sou muito mais apaixonada por você, que você é o meu querido e meu amante, e que enquanto eu estiver longe ela deve te amar mais do que nunca pra te fazer feliz.

O seu pescoço está te incomodando muito? Estou mandando daqui milhões de beijos pro seu lindo pescoço, pra que ele fique melhor. Toda a minha ternura e carícias pro seu corpo, da cabeça aos pés. Eu beijo à distância cada centímetro dele.

Ponha sempre pra tocar no gramofone o disco de Maxine Sullivan. Sempre estarei *aí com você* ouvindo a voz dela. Posso ver você deitado no sofá azul com sua capa branca. Vejo você acertando a escultura junto da lareira, eu vejo claramente, e posso ouvir sua risada — é como a risada de uma criança, quando você faz direito. Oh, meu querido Nick, eu te amo tanto, eu preciso tanto de você, que meu coração chega a doer. [...]

Apesar de todo o ardor de Frida por Muray, nem ele nem seus rivais conseguiam competir com a profunda ligação que ela sentia com Diego. E ela sabia que Rivera também a amava. Quando a doença e a ansiedade por ficar longe de Diego por um período tão longo fizeram com que ela relutasse em ir a Paris para a exposição que Breton estava organizando, Diego tentou apaziguar suas dúvidas.

3 de dezembro

Mi niñita chiquitita[\[480\]](#):

Você me deixou tantos dias sem notícias suas que eu já estava inquieto. Fico feliz de saber que você está um pouco melhor e que Eugenia está cuidando de você. Diga a ela que eu lhe agradeço, e tente mantê-la por perto enquanto estiver aí. Não tenha pressa com seus quadros e retratos, é muito importante que eles saiam *retesuaves* [mais do que excelentes], pois vão complementar o sucesso de sua exposição e podem te dar a oportunidade de pintar mais retratos. [...]

O que você me dá em troca das boas notícias de que certamente você já deve saber? Dolores, a maravilhosa, está indo passar o Natal em Nova York. [...] Você já escreveu pra Lola [apelido de Dolores del Río]? Acho que é uma tolice da minha parte te perguntar isso.

Estou feliz com a comissão do seu retrato pro Museu de Arte Moderna [Rivera

provavelmente está se referindo à encomenda de Conger Goodyear]; será magnífico, você entrando lá pra sua primeira exposição. Será a culminação do seu sucesso em Nova York. Cuspa em suas mãozinhas e crie algo que vai superar tudo que estiver por perto e fazer da Fridita o Grande Dragão [*la mera dientona*]. [...]

Não seja boba; não quero que por minha causa você perca a oportunidade de ir pra Paris. aceite tudo que a vida te der, o que quer que seja, desde que seja interessante e te dê algum prazer. Quando a pessoa fica velha, ela sabe o que é ter perdido o que lhe foi oferecido quando ela ainda não sabia o suficiente pra aceitar. Se você realmente quer me agradar, saiba que nada pode me dar prazer maior do que saber que você tem as coisas. E você, minha *chiquita*, merece tudo.

[...] Não os culpo por gostarem de Frida, porque eu também gosto dela, mais do que qualquer outra coisa. [...]

Tu principal sapo-Rana

Diego

Em seu diário, Frida anexou o rascunho do que talvez fosse sua resposta à carta de Diego. No texto escrito no dia de seu aniversário, 8 de dezembro de 1938, ela se dirigia a Diego como “Niño mío — de la gran ocultadora” (Minha criança, da grande ocultista — ou seja, ela mesma).

São seis da manhã
e os perus estão cantando,
calor da ternura humana
Solidão acompanhada —
Nunca me esquecerei da sua presença
por toda a minha vida
Você me recolheu quando eu estava destruída
e me fez inteira de novo
Nesta pequena terra
Pra onde hei de dirigir meu olhar?
Tão imenso e profundo!
Já não há mais tempo, Já não há mais nada.
distância. Só existe a *realidade*
O que foi, se foi pra sempre!
O que existe são raízes

que parecem transparentes
transformadas

Na eterna árvore frutífera
Suas frutas me dão seus aromas
suas flores me dão sua cor
crescendo com a alegria
dos ventos e floradas.

Não pare de dar sede [\[481\]](#)
à árvore da qual você é o sol, a árvore
que entesourou sua semente
“Diego” é o nome do amor.

Capítulo 15

Esta pinchísima Paris

Em janeiro de 1939, quando Frida zarpou para a França, a Europa vivia um momento de paz inquieta. Hitler tinha se “tranquilizado” em Munique, e a Guerra Civil Espanhola estava chegando ao fim: em 27 de fevereiro, Grã-Bretanha e França reconheceram o regime de Franco. Na capital mundial da cultura, fascistas e trotskistas, comunistas e capitalistas, liberais e conservadores travavam batalhas verbais, debatendo minúcias teóricas, enquanto a primeira leva do que viria a ser uma torrente de refugiados aguardava um destino incerto.

De início, Frida se hospedou no pequeno apartamento de André e Jacqueline, no número 42 da rue Fontaine (o ponto de interseção dos círculos surrealistas e trotskistas em Paris), mas não foi uma visita feliz. Em primeiro lugar, a exposição que Breton supostamente organizaria fora cancelada. “A questão da exposição é uma confusão dos diabos”, Frida escreveu a Nickolas Muray em 16 de fevereiro:

Cheguei e os quadros ainda estavam presos na alfândega, porque o f.d.p. do Breton não se deu ao trabalho de ir tirá-los de lá. As fotografias que você mandou *séculos atrás ele nunca recebeu* — é o que ele diz —, ele não providenciou a galeria para a exposição, e faz tempo que o próprio Breton não tem galeria. Por isso, eu tive de esperar dias e dias como uma idiota até falar com o Marcel Duchamp (pintor maravilhoso) que é o único aqui que tem os pés no chão em meio a esse bando de surrealistas malucos e lunáticos filhos da puta. Ele imediatamente cuidou da liberação das minhas pinturas e tentou encontrar uma galeria. Por fim, havia uma, chamada “Pierre Colle”, que aceitou abrigar a maldita exposição. Agora o Breton quer expor junto com as minhas pinturas 14 retratos (mexicanos) do século xix, cerca de 32 fotografias de Álvarez Bravo e objetos populares que ele comprou em mercados do México — *todo esse lixo*, dá pra acreditar?

A galeria deve estar pronta lá pelo dia 15 de março. Mas [...] os 14 óleos do século XIX devem ser restaurados e a maldita restauração leva um mês inteiro. Tive de emprestar 200 pratas (dólares) ao Breton para a restauração porque ele não tem um centavo. (Mande um cabograma a Diego relatando a situação e dizendo que emprestei o dinheiro — ele ficou furioso, mas agora *já era* e não há nada que eu possa fazer a respeito.) Ainda tenho dinheiro pra ficar aqui até o começo de março então não preciso me preocupar muito.

Bom, depois que as coisas estavam mais ou menos acertadas e se acalmaram um pouco, como eu disse, dias atrás o Breton me avisou que o sócio de Pierre Colle, um velho desgraçado e filho da puta, viu minhas pinturas e achou que apenas duas podiam ser exibidas, porque as demais eram muito “*chocantes*” para o público!! Eu poderia matar esse sujeito e depois comê-lo, mas estou tão de saco cheio dessa história toda que decidi mandar tudo pro inferno e dar no pé desta porcaria de Paris, antes que eu fique louca.

O segundo problema é que Frida ficou doente; sua carta de 16 de fevereiro foi escrita de uma cama no Hospital Americano; farta de Breton e incomodada de ter de dividir um quarto minúsculo com Aube, a filha pequena do surrealista, no final de janeiro Kahlo se mudara para o Hotel Regina, na Place des Pyramides, de onde foi levada de ambulância para o hospital, “porque eu não conseguia nem andar”. Ela havia contraído uma infecção bacteriana nos rins. Em carta a Muray datada de 27 de fevereiro, ela escreveu:

Eu me sinto muito fraca depois de tantos dias com febre porque a maldita infecção dos colibacilos faz a gente se sentir podre. O médico me disse que eu devo ter comido alguma coisa que não estava muito limpa (salada ou frutas com casca). Aposto a minha cabeça que foi na casa do Breton que eu peguei essa porcaria de colibacilos. Você não faz ideia da sujeira em que essa gente vive e o tipo de comida que eles comem. É uma coisa inacreditável, nunca tinha visto coisa parecida na minha vida. Por algum motivo que eu ignoro, a infecção passou dos intestinos pra bexiga e pros rins, então estou há dois dias sem fazer xixi e agora sinto que vou explodir a qualquer minuto. Felizmente tudo está bem agora, e a única coisa que me resta a fazer é descansar e ter uma dieta especial.

Em carta a Ella e Bertram Wolfe, ela descreveu com mais detalhes a sua

situação:

Vejam só, eu estava com a barriga cheia[482] de anarquistas e todos eles tinham colocado bombas nos cantos dos meus pobres intestinos. Eu estava sentindo que a situação era um caso perdido, já que eu tinha certeza de que *la pelona* [a morte] ia me levar embora. Entre as dores de barriga e a tristeza de me ver sozinha nesta *pinchísima* [abominável, detestável, repugnante] Paris, que me parece um chute no umbigo, juro que eu teria preferido que o diabo me carregasse logo de uma vez. Mas quando me vi no Hospital Americano, onde eu podia “latir” em inglês e explicar minha situação, comecei a me sentir um pouco melhor [sem dúvida, o fato de não saber falar francês contribuiu para a opinião que Frida teve de Paris], pelo menos eu podia dizer “Me desculpe, eu arrotei!”. (É claro que não era o caso, já que, pra ser exata, eu não podia nem reclamar ou praguejar por ter arrotado.) Só depois de quatro dias, pude ter o prazer de soltar o primeiro “arroto” e desde esse dia feliz até agora me sinto melhor. A razão pra insurreição dos anarquistas na minha barriga é que ela está cheia desses colibacilos, e essas pragas quiseram alargar os limites de sua atividade, e tiveram a ideia de sair farreando pela minha bexiga e meus rins, e francamente isso começou a destruir, já que fizeram o diabo nos meus rins e agora estavam me mandando pro necrotério. Em uma palavra, eu já estava com os dias contados, até que a febre diminuiu, de modo que eu já podia entrar num barco e escapar pros Estados Unidos, pois eles não entendiam minha situação e ninguém dava a mínima pra mim. Aos poucos, comecei a me recuperar.

Ela não “voltou ao seu maldito hotel[483] porque não podia ficar sozinha”. Em vez disso, “Mary Reynolds, uma maravilhosa norte-americana que vive com Marcel Duchamp, me convidou pra ficar na casa dela e aceitei de bom grado, porque ela é realmente uma pessoa adorável e não tem nada a ver com esses artistas nojentos do grupo do Breton. Ela é muito boa comigo e cuida de mim maravilhosamente”.

A essa altura, a questão da exposição havia finalmente sido acertada, e ela relatou a Muray:

O Marcel Duchamp me ajuda muito[484] e é o único entre essa gente fedorenta que é um cara legal. A exposição estreia dia 10 de março numa galeria chamada “Pierre Colle”. Dizem que é uma das melhores daqui. O tal de Colle é *marchand* de Dalí e outros figurões do surrealismo. A mostra vai durar duas semanas — mas já tomei providências pra retirar minhas pinturas no dia 23, de modo a ter tempo pra empacotar e

levar tudo comigo no dia 25. Os catálogos já estão na gráfica, então parece que tudo está indo bem. Eu queria partir no “Isle de France” no dia 8 de março, mas mandei um cabograma pro Diego e ele quer que eu espere até que todas as minhas coisas sejam exibidas, porque ele não confia que nenhum desses caras vá mandá-las de volta. Ele está certo, porque afinal de contas eu vim até aqui *só por causa* dessa maldita exposição e seria estúpido ir embora dois dias antes da estreia. Não acha?

Apesar dos desgostos, Frida de fato tomou parte dos prazeres “surrealistas” de Paris[485]. Ela conheceu grandes expoentes dos círculos surrealistas, como o poeta Paul Éluard e Max Ernst, cujos intensos olhos azuis, os cabelos brancos e o nariz adunco atraíram Kahlo, e de cuja pintura ela gostou, mas cuja personalidade achou um tanto quanto inacessível — feito gelo seco. Os novos amigos levavam Frida a cafés e casas noturnas como Boeuf-sur-le-Toit, onde ouvia jazz (ela acabou se apaixonando pela música do pianista norte-americano Garland Wilson) e onde, como sempre, ficava sentada vendo as pessoas dançarem. Já proficiente no *cadavre exquis*, ela agora havia se tornado uma especialista nos jogos surrealistas. O favorito de Breton — e que ele levava extremamente a sério — era o *jeux de la vérité* — (jogo da verdade, também chamado de “verdade ou consequência” e “verdade ou desafio”): a pessoa que se recusava a dizer a verdade era obrigada a fazer coisas como engatinhar pela sala de olhos vendados e adivinhar quem a havia beijado. Certa vez, Frida se recusou[486] a responder à pergunta “Qual é a sua idade?”, e o castigo foi: “Você tem de fazer amor com a poltrona”. “Frida sentou-se e obedeceu, lindamente”, relembra um dos jogadores. “Ela acariciou a poltrona como se fosse uma bela criatura.”

Frida também foi encampada pelo mundo da alta-costura[487]. Schiaparelli ficou tão arrebatado pelo trajas *tehuanos* que desenhou um *robe Madame Rivera* para os parisienses elegantes, e a mão revestida de anéis de Kahlo apareceu na capa da *Vogue*.

Quando podia, ela visitava Chartres e um ou dois castelos no Loire e passava tempo no Louvre. Ela também frequentava os “mercados dos ladrões”, [488] onde comprava

um monte de bugigangas, que é uma das coisas de que eu mais gosto [ela escreveu a Muray]. Eu não tenho de comprar vestidos nem coisas do tipo porque sendo uma “tehuana” não preciso usar sequer calças, nem meias. As únicas coisas que eu comprei

aqui foram duas bonecas de estilo antigo, muito bonitas. Uma é loira com olhos azuis, os olhos mais maravilhosos que você pode imaginar. Ela está vestida de noiva. O vestido estava coberto de poeira e terra, mas eu a lavei e agora ela está com a aparência bem melhor. A cabeça não está muito bem encaixada no corpo, porque o elástico que a segura está muito velho, mas você e eu a consertaremos em Nova York. A outra é menos bonita, mas muito charmosa. Ela tem cabelos loiros e olhos bem pretos, ainda não lavei o vestidinho, que está bem sujo. Ela só tem um sapato, o outro ela perdeu no mercado. Ambas são lindas, mesmo com a cabeça um pouco solta. Talvez seja isso que confere a elas tanta ternura e charme. Há anos eu queria uma boneca como estas, porque alguém quebrou uma que eu tinha quando era criança e eu nunca mais consegui achar outra. Então eu agora estou muito feliz de ter encontrado uma. Eu tenho uma caminha no México que vai ficar maravilhosa para a maior. Pense em dois nomes húngaros bem bonitos pra batizá-las. As duas me custaram cerca de dois dólares e meio.

Mas, apesar de todos os divertimentos, e mesmo depois de ter ido embora da casa de Breton e recobrado a saúde, Frida continuou achando Paris decadente. Ela detestava acima de tudo o que a seu ver era a postura vazia dos *bohème*:

Você não faz ideia do tipo de corja que essa gente canalha é. Eles me fazem vomitar. Eles são tão “intelectuais” e nojentos que eu não os suporto mais. É demais pro meu temperamento. Prefiro ficar sentada no mercado de Toluca vendendo tortilhas do que ter alguma coisa a ver com esses desgraçados “artísticos”. Eles ficam horas e horas sentados nos cafés, esquentando suas preciosas bundas e falando sem parar de “cultura”, “arte”, “revolução”, e assim por diante, se achando os deuses do mundo, sonhando com as besteiras mais fantasiosas, e envenenando o ar com suas teorias e mais teorias que nunca se realizam. Amanhece o dia — e eles não têm o que comer em casa porque *nenhum deles trabalha* e vivem como parasitas do bando de ricos que admiram o “gênio” dos “artistas”. *merda* e apenas *merda* é o que eles são. Eu nunca vi Diego ou você [Murray] perdendo tempo com fofocas estúpidas e discussões intelectuais: é por isso que vocês são *homens* de verdade e não “artistas” nojentos. — Meu Deus do céu! Valeu a pena vir aqui só pra ver por que a Europa está apodrecendo, por que toda esta gentinha — vagabundos imprestáveis — são a causa dos Hitlers e Mussolinis. Aposto a minha vida que enquanto eu viver vou detestar este lugar. Eles têm uma atitude tão falsa e irreal que me levam à loucura.

Ela ficou desesperada com a derrota legalista na Guerra Civil Espanhola e viu em primeira mão o sofrimento dos refugiados espanhóis. Com a ajuda de Diego, conseguiu levar a cabo um plano que garantiu a ida de quatrocentos deles para o México.

Se vocês soubessem em que condições[489] vive essa pobre gente que conseguiu escapar dos campos de concentração, ficariam de coração partido. O Manolo Martínez, o *compañero* de Rebull [Daniel Rebull era um dos milicianos que Frida conhecera no México em 1936 ou 1937], esteve aqui. Ele me disse que Rebull era o único que teve de ficar do outro lado pois não podia deixar a esposa, que estava à beira da morte. Talvez agora, no momento em que te escrevo, já tenham atirado no coitado. Esses asnos franceses devem ter se comportado como um bando de porcos com os refugiados, eles são uma corja de desgraçados do pior tipo que eu já vi. Fico nauseada por essa gente nojenta na Europa — essas “democracias” de merda não valem mais do que uma migalha.

Embora Frida tenha representado o México em uma ou algumas reuniões trotskistas e continuasse mantendo relações com o grupo até ir embora de Paris — a bem da verdade, ela teve um breve caso com um deles[490], com quem ficou por uma semana na casa de Mary Reynolds em Montparnasse —, ela não titubeou em apoiar Diego quando ficou sabendo, pouco tempo depois de ter deixado a capital francesa, que Rivera rompera com Trotsky. “O Diego agora brigou[491] com a iv Internacional e mandou o *piochitas* [Trotsky] pro inferno”, ela escreveu a Ella e Bertram.

Conflitos pessoais e políticos[492] tinham começado a desgastar a amizade de Rivera e Trotsky no final de outubro, coincidindo com a ocasião em que Frida foi para Nova York por conta de sua exposição. Na ausência de Kahlo, Rivera sentiu-se rejeitado e um pouco perdido. Nesse estado irritadiço, era inevitável que as maneiras didáticas de Trotsky acabassem aborrecendo sua paciência. Por sua vez, a imprevisibilidade de Rivera e sua mania autoindulgente de inventar histórias fantasiosas deixavam Trotsky enfasiado. Um incidente aponta[493] as diferenças de temperamento. Em 2 de novembro de 1938, Dia dos Mortos no México, Rivera apareceu transbordando de vontade de fazer travessuras na casa de Coyoacán e presenteou Trotsky com uma enorme caveira de açúcar com a palavra “Stálin” escrita na testa. Trotsky não conseguiu achar graça no presente, e,

assim que Diego saiu de casa, mandou Jean van Heijenoort destruir a caveira.

Não demorou muito para que as discussões políticas que até então os dois homens iam cozinhando em fogo brando chegassem ao ponto de ebulição. O russo e o mexicano discordavam[494] acerca da natureza das classes do Estado soviético, divergiam sobre o envolvimento de Rivera com grupos sindicais e o apoio de Diego a Francisco Mújica (que Trotsky considerava o candidato da burguesia) na campanha presidencial. O problema maior estava no fato de que o trotskismo de Rivera não era consistente nem profundo. Ele dizia coisas como “Você sabe que eu sou um pouquinho anarquista”[495]. E, pelas costas de Trotsky, Diego acusava o russo de ser stalinista. Com sua atitude anárquica com relação a todo e qualquer dogma e sistema que não os seus próprios, Rivera era incapaz de manter obediência às diretrizes ideológicas de Trotsky ou de atuar como um funcionário leal do partido. Além disso, como muitos intelectuais no período imediatamente anterior à Segunda Guerra Mundial, ele se desiludiu com a iv Internacional, que via como um “gesto fútil e vanglorioso”[496]. Ele ficou descontente quando Trotsky, depois de tentar persuadi-lo de que ele poderia servir melhor à causa por meio de sua arte do que realizando trabalhos administrativos, mexeu os pauzinhos para limitar sua influência[497] no âmbito do Partido Trotskista Mexicano. No final de dezembro, Rivera escreveu uma carta a Breton[498] criticando os métodos de Trotsky, e o russo pediu-lhe que reescrevesse o texto, eliminando duas afirmações mentirosas; Rivera concordou, mas jamais fez as alterações.

No início do novo ano, Rivera desligou-se da iv Internacional. Em 11 de janeiro, Trotsky declarou à imprensa mexicana[499] que já não sentia mais nenhuma “solidariedade moral” para com Rivera, e que, portanto, não podia mais aceitar a hospitalidade do muralista. Contudo, em 12 de janeiro Trotsky ainda tinha esperanças de que Rivera mudasse de ideia e voltasse às hostes trotskistas, pois escreveu a Frida sobre o desentendimento, solicitando ajuda. Subjacente às detalhadas explicações e argumentos políticos da carta — ele contou sobre a atuação de Rivera nos grupos sindicais e sobre a carta a Breton —, há no texto um tom de apaixonada urgência, que sugere o quanto doía a Trotsky a perda de Rivera como amigo e camarada político. “Querida Frida”, ele escreveu:

Aqui estamos todos muito felizes[500], e inclusive orgulhosos de seu sucesso em Nova

York, porque consideramos que você é uma embaixadora artística não apenas de San Ángel, mas também de Coyoacán. Até mesmo Bill Lander, representante da imprensa norte-americana, nos informou que, de acordo com as agências de notícias, foi genuíno seu sucesso nos Estados Unidos. Nossas mais entusiásticas congratulações. [...]

Contudo [...] quero comunicar a você algumas complicações com Diego, que são bastante dolorosas para mim e Natalia e toda a casa. Para mim é muito difícil descobrir a verdadeira fonte do descontentamento de Diego. Por duas vezes provoquei uma discussão franca sobre a questão, mas ele foi bastante vago em suas respostas. A única coisa que consegui extrair dele foi sua indignação diante da minha relutância em reconhecer as características nele que evidenciariam um bom funcionário revolucionário. Insisti que ele jamais deveria aceitar uma posição burocrática na organização, porque um “secretário” que nunca escreve, jamais responde cartas, nunca chega às reuniões na hora marcada e sempre age de maneira contrária ao que foi determinado pela decisão consensual não é um bom secretário. E eu pergunto a você, por que Diego seria secretário? De que ele é um autêntico revolucionário não preciso de provas, mas ele é um revolucionário multiplicado por um grande artista, e é essa multiplicação que faz com que ele seja absolutamente inadequado para a rotina de trabalho no partido. [...]

Dias atrás, Diego desligou-se da iv Internacional. Espero que a demissão dele não seja aceita. De minha parte, farei tudo que for possível para chegar a bom termo pelo menos quanto à questão política. Entretanto, acredito que sua ajuda é essencial nessa crise. O rompimento de Diego conosco significaria não apenas um duro golpe para a iv Internacional, mas também — receio dizer — a morte moral do próprio Diego. À parte a iv Internacional e seus simpatizantes, duvido que ele consiga encontrar um ambiente de compreensão e simpatia não apenas como artista, mas como revolucionário e como pessoa.

Agora, querida Frida, você sabe como está a situação aqui. Não posso acreditar que seja um caso perdido. Em todo caso, eu seria o último a abandonar o esforço para restabelecer a amizade pessoal e política, e eu sinceramente espero que você colabore comigo nesse sentido.

Natalia e eu desejamos a você muita saúde e sucesso artístico, e te abraçamos como boa e verdadeira amiga.

Após o rompimento, Trotsky tentou convencer Rivera a aceitar dinheiro como pagamento do aluguel enquanto procurava outro lugar para morar.

Rivera recusou[501]. Por fim, em abril de 1939, Trotsky mudou-se com sua comitiva para uma casa na avenida Viena, em Coyoacán, à distância de uma curta caminhada da casa azul da avenida Londres. Entre outras recordações, ele deixou para trás o *Autorretrato* que Frida lhe dera, bem como uma caneta[502] que também tinha sido presente de Frida — ela havia comprado a caneta na livraria de Miraschi e se dera o trabalho de obter uma amostra da assinatura de Trotsky, sem conhecimento dele, para mandar gravar no tambor.

Embora Frida tenha concordado com as razões de Diego para o rompimento com Trotsky, pelo resto da vida ela continuou sentindo grande carinho por Leon, mesmo depois da morte do russo. Em 1946, por exemplo, Kahlo se recusou a atender ao pedido de Rivera[503] para que lhe emprestasse a caneta de modo que ele pudesse usá-la para preencher seu requerimento de readmissão ao Partido Comunista. Ela era infinitamente indulgente com os caprichos políticos de Diego, mas parte dela continuou respeitando a memória do velho amigo. No fim, contudo, em concomitância com sua própria readmissão ao partido, ela também acusou Trotsky, descrevendo sua carta de janeiro de 1939 como “absolutamente impossível”[504].

Frida também escreveu sobre o fato de ter conhecido o assassino de Trotsky, Ramón Mercader[505] — agente da gpu que se passava por trotskista e usava o nome falso “Jacques Mornard” — durante sua estada na França:

Em Paris eu tinha conhecido o Mornard, o homem que o matou, e ele ficou insinuando que eu devia levá-lo até a casa do Trotsky. “Eu não, porque estou brigada com o velho Trotsky”, eu disse a ele. “Só te peço, por favor, que ache uma casa pra mim lá perto.” “Bom, procure por si mesmo, porque estou doente demais pra sair procurando casa pra quem quer que seja, e não posso te hospedar na minha casa, nem te apresentar a Trotsky, eu nunca vou apresentá-lo a você.” Mas a namorada dele [Sylvia Ageloff, militante trotskista e secretária de Trotsky] apresentou os dois.

Ao mesmo tempo em que cortejava Sylvia, uma trotskista norte-americana em visita a Paris, ao que tudo indica Mercader também tentou a sorte com Frida, mas com ela seus galanteios não tiveram sucesso. Uma amiga de Sylvia, Maria Craipeau, querendo explicar o papel de Ageloff no assassinato

de Trotsky, escreveu um artigo em que repete a história que “Mornard” lhe contara[506] sobre seu frustrante encontro com Frida, história que o jovem achou tão hilária que riu até ir às lágrimas. “Vou te contar uma coisa engraçada. Nunca na minha vida fui tão ridicularizado. Escute: fiquei sabendo que Frida Kahlo, esposa de Diego Rivera, chegou a Paris. Comprei um enorme buquê e fui procurá-la.” “Mornard” seguia Frida de um lugar para o outro, munido de seu gigantesco mimo floral, que ele por fim tentou entregar a ela no dia da estreia da exposição. Quando Frida rejeitou tanto as flores como o homem que pretendia entregá-las, ele saiu à rua e ofereceu o buquê para a primeira mulher que apareceu. Por sua vez, a incauta fugiu aterrorizada, e as flores acabaram indo parar no bueiro. Indagado por Maria Craipeau sobre o motivo que o levava a ser tão obstinado em falar com Frida, ele respondeu meramente: “Eu teria ficado contente de conhecê-la”, e saiu do quarto.

Quando a mostra por fim estreou, Frida já não se importava se “a exposição ia ser um sucesso ou não[507]. [...] As pessoas em geral estão morrendo de medo da guerra e todas as mostras têm sido um retumbante fracasso, porque as cadelas ricas não querem comprar nada”. (Ela cancelou uma exposição que seria realizada na primavera em Londres[508], na Guggenheim Jeune, galeria de Peggy Guggenheim em Cork Street. “Então de que adianta”, ela perguntou, retoricamente, “fazer força para ir a Londres só pra perder tempo?”)

Se a exposição, que recebeu o título “Mexique”, não foi exatamente uma individual (Breton de fato rodeou as telas de Frida com esculturas pré-colombianas, pinturas dos séculos xviii e xix e fotografias de Manuel Alvarez Bravo, além de sua própria coleção, que Frida chamara de “todo esse lixo” — brinquedos, um candelabro de cerâmica, uma enorme caveira de açúcar, ex-votos e outros objetos populares que ele tinha adquirido no México), Frida era a atração principal. Jacqueline Breton relembra que a noite de estreia[509] foi bastante movimentada e animada, mas Frida passou a maior parte do tempo num canto; já que seu francês era limitado, talvez ela tenha se sentido excluída. E, como ela temia, a mostra não foi um sucesso financeiro. Os franceses eram nacionalistas demais, afirma Jacqueline, para se interessarem pela obra de uma estrangeira desconhecida. Além disso, naquela época “as mulheres ainda eram subestimadas. Era muito difícil para as pintoras. Frida

dizia: ‘Os homens são reis. Eles mandam no mundo’”.

Entretanto, a obra de Frida recebeu uma resenha favorável em *La Flèche*[\[510\]](#). O crítico L. P. Foucaud disse que cada uma das dezessete pinturas em exposição era “uma porta aberta para o infinito e para a continuidade da arte”. A seu ver, a cor de Frida era “pura”, e seu traço era “perfeito”; Foucaud exaltou a “autenticidade” e a “sinceridade” dos trabalhos da mexicana, afirmando que em um período em que “fraudes e embustes estão na moda, a acachapante probidade e exatidão de Frida Kahlo de Rivera nos poupa de muitas pinceladas de ‘genialidade’”. E o Louvre achou por bem comprar *A moldura*, charmoso retrato de Frida com os cabelos enfeitados por uma fita verde-amarelada e encimada por uma enorme flor amarela, que hoje integra a coleção do Musée National d’Art Modern, Centro Georges Pompidou.

De todo os admiradores de Frida, por certo Diego era o que mais tinha a dizer[\[511\]](#) sobre o triunfo de Kahlo em Paris. Poucas semanas depois da chegada de Frida à capital francesa, ele escreveu que sua esposa conquistara os corações e mentes do mundo parisiense das artes:

Quanto mais rigorosos os críticos, maior seu entusiasmo. [...] Kandinsky ficou tão comovido com a pintura de Frida que, diante de todos os presentes à exposição, ele a ergueu nos braços, e beijou suas bochechas e testa enquanto lágrimas de emoção escorriam-lhe pelo rosto. Até mesmo Picasso, o mais difícil dos difíceis, louvou as qualidades pessoais e artísticas de Frida. Do momento em que a conheceu até o dia em que ela foi embora, Picasso ficou enfeitiçado.

Como símbolo de sua afeição por Frida, Picasso presenteou-a com um par de brincos[\[512\]](#) de casco de tartaruga em formato de mãos com punhos de ouro. Pablo também ensinou a ela a canção espanhola[\[513\]](#) “El huérfano”, que começa assim: “Yo no tengo ni madre ni padre que sufren mi pena,/ Huérfano soy” (Não tenho nem pai nem mãe que sofram minha dor,/ Sou órfão). A canção tornou-se uma das favoritas de Kahlo, e anos depois ela costumava cantá-la sempre para Diego e os amigos.

Em 17 de março, Frida resumiu suas impressões para Ella e Bertram Wolfe:

Ella linda e Boitito *meus verdadeiros cuates*:

Depois de dois meses lhes escrevo. Já sei que vocês vão dizer a mesma coisa de sempre — aquela “*chicua*” é teimosa como uma mula! Mas dessa vez acreditem que não foi teimosia, mas sim uma má sorte maldita. Aqui vão as poderosas explicações: a) desde que cheguei tenho vivido uma confusão frenética. Fiquei zangada e rabugenta como o diabo pois a minha exposição não tinha sido preparada. Meus quadros estavam esperando muito calmamente na alfândega porque o Breton sequer os havia buscado. Vocês não fazem a menor ideia do tipo de barata velha que o Breton e quase todos do grupo surrealista são. Em uma palavra, são uns perfeitos filhos da... mãe deles. Vou contar em detalhes a história toda da dita exposição quando a gente se encontrar pessoalmente de novo, já que é um relato longo e triste, mas em síntese resumida demorou um mês e meio etc. etc. até que a data da famosa exposição foi finalmente marcada e tudo ficou garantido.

Tudo isso aconteceu com o acompanhamento de discussões, brigas, insultos, fofocas, muita raiva e aborrecimentos do pior tipo. Por fim, o Marcel Duchamp (o único entre os pintores e artistas daqui que tem os pés no chão e o cérebro no lugar) conseguiu acertar tudo com o Breton. A mostra estreou no dia 10 na galeria *Pierre Colle*, que de acordo com o que me dizem é uma das melhores daqui. Havia muita gente no dia da estreia, grandes congratulações à “*chicua*”, entre elas um forte abraço de *Juan Miró* e altos elogios à minha pintura da parte de *Kandinsky*, cumprimentos de *Picasso* e *Tanguy*, de *Paalen* e outros “grandes cacas” do surrealismo. Em suma, pode-se dizer que foi um sucesso, e, levando em conta a qualidade da bajulação (ou seja, o grande número de aplausos), acredito que a coisa foi bem. [...]

Em breve conversaremos minuciosamente sobre tudo. Enquanto isso, quero dizer o seguinte: que sinto muito a falta de vocês — que eu amo vocês, mais e mais — que me comortei bem — que não tenho aventuras nem amantes nem nada do tipo, que sinto saudade do México mais do que nunca — que eu adoro Diego mais do que a minha própria vida — que de vez em quando sinto muito a falta do Nick [Murray], e que estou me tornando uma pessoa séria e, pra resumir, até que eu os veja de novo mando muitos beijos. Dividam alguns deles igualmente entre o Jay, o Mack, a Sheila e todos os *cuates*, e se tiverem um tempinho vão ver o Nick e deem um beijinho pra ele e outro pra Mary Sklar. Sua *chicua* que jamais se esquece de vocês.

Frida

Uma semana depois de escrever aos Wolfe, Frida pôde por fim ir embora da “nojenta” Europa. Ela tomou um vapor até Le Havre em 25 de março, e de

lá rumou para Nova York. Nem todas as lembranças que levou de Paris eram negativas. Lá ela fez bons amigos, mesmo entre os “grandes cacas” do surrealismo, e ficou encantada com a beleza da cidade. De volta ao México, ela escreveu (em espanhol) esta saudosa carta a uma amiga em Paris (provavelmente Jacqueline Breton, porque o nome “Aube” aparece na margem da cópia que ela mais tarde anexou a seu diário, em que ela fala da filha da mulher):

Desde quando você me escreveu, naquele dia tão límpido e tão distante, quero explicar que não posso escapar dos dias, nem voltar no tempo. Não te esqueci — as noites são longas e difíceis. A água. O navio e o píer e a partida, você ficando tão pequena aos meus olhos, aprisionados naquela janela redonda, para a qual você olhou de modo a me manter no seu coração. Tudo isso está intacto. Depois vieram os dias, as notícias de você. Hoje eu gostaria que o meu sol tocasse você. Eu te digo que a sua filha é a minha filha, aquelas bonecas guardadas em seu quarto de vidro são ambas suas.

O *huipil* com fitas púrpura-avermelhadas é seu. Minhas são as velhas praças da sua Paris, acima de tudo a maravilhosa Place de Vosges, tão esquecida e firme. Os caracóis e a boneca noiva são seus, ou seja, você é você. O vestido dela é o mesmo que ela não queria tirar no dia do casamento com ninguém, quando a encontramos quase adormecida no chão sujo na rua. Minhas saias com babados franzidos de renda, e a velha blusa [...] compõem o retrato ausente de uma só pessoa. Mas a cor da sua pele, dos seus olhos e dos seus cabelos muda com o vento do México. Você também *sabe* que tudo o que os meus olhos veem e tudo que eu toco com o meu próprio eu, de todas as distâncias, é o Diego. A carícia do tecido, a cor da cor, os fios, os nervos, os lápis, as folhas de papel, a poeira, células, a guerra e o sol, tudo que vive nos minutos dos não relógios e dos não calendários e dos olhares de relance não vazios, é *ele* — Você sentiu isso, e por essa razão me permitiu que o navio me levasse de Le Havre, onde você nunca me disse adeus.

Sempre continuarei te escrevendo com os meus olhos. Beije a menina.

Capítulo 16

O que a água me deu

A reação de Frida ao fato de ter sido acolhida no panteão surrealista pelo espírito fundador do movimento foi de espanto inocente. “Eu nunca soube que era uma surrealista”[\[514\]](#), ela dissera, “até Breton vir ao México e me dizer que eu era uma. A única coisa que sei é que eu pinto porque preciso, e pinto tudo que passa pela minha cabeça, sem levar nada mais em conta.”

Talvez houvesse um pouco de astúcia em sua ingenuidade. Frida Kahlo queria ser vista como uma artista original, cuja fantasia pessoal era alimentada de maneira geral mais pela tradição popular mexicana do que por “ismos” estrangeiros. E era exatamente assim que também Breton e Rivera queriam vê-la; e, de fato, a arte de Kahlo é impressionante em sua inventividade e franqueza, em sua aparente liberdade com relação às influências dos movimentos artísticos europeus. Mas Frida era demasiadamente sofisticada e muito bem informada sobre a arte do passado e do presente para ser uma artista completamente pura e autocriada, se é que tal coisa existe. A bem da verdade, o enfático repúdio de Frida parece suspeitosamente semelhante à definição de Breton para o surrealismo[\[515\]](#): “Puro automatismo psíquico, por meio do qual se pretende expressar, verbalmente ou por escrito, o verdadeiro funcionamento do pensamento. O pensamento ditado na ausência de todo o controle exercido pela razão, e à margem de qualquer preocupação estética ou moral”.

É claro que as teorias de Breton eram anteriores à sua visita ao México, e Frida certamente não as ignorava. Além disso, ela sabia que o rótulo de surrealista a ajudaria a conquistar a aclamação da crítica, e ela ficou feliz de ser aceita nos círculos surrealistas, primeiro em Nova York, onde a galeria de arte Julien Levy era um dos centros irradiadores do movimento, e depois em Paris. Se ela tivesse alguma objeção ao rótulo, seu amigo Miguel Covarrubias

não a teria categorizado[516] como surrealista no catálogo da exposição Vinte Séculos de Arte Mexicana do Museu de Arte Moderna de Nova York. Por outro lado, Frida fazia questão de deixar bem claro que não era *ela* a responsável pela qualificação. O historiador da arte Antonio Rodríguez cita a seguinte declaração de Kahlo:

Eu adoro surpresas[517] e o inesperado. Eu gosto de ir além do realismo. Por essa razão, eu gostaria de ver leões saindo daquela prateleira, em vez de livros. Minha pintura naturalmente reflete essas predileções e também meu estado de espírito. E, sem dúvida, em muitos sentidos a minha pintura é afim ao surrealismo. Mas eu nunca tive a intenção de criar uma obra que pudesse ser encaixada nessa classificação.

Não havia dúvida sobre qual era o movimento mais em voga nos círculos artísticos internacionais em 1940. Quando a Exposição Internacional do Surrealismo estreou em 17 de janeiro na Galeria de Arte Mexicana Inés Amor, na Cidade do México, foi o grande evento cultural e social da temporada. A mostra, que já passara por Paris e Londres, tinha como curadores Breton, o poeta peruano César Moro e o pintor surrealista Wolfgang Paalen, que emigrara para o México em 1929 juntamente com a esposa, Alice Rahon, também pintora e poeta surrealista e grande amiga de Frida. A lista de convidados para a noite de estreia, publicada num jornal, incluía “Todo o México”.

O catálogo prometia “Relógios clarividentes”, “Perfume da quinta dimensão”, “Formas radioativas” e “Convites queimados” (se a mostra não conseguiu cumprir todas essas promessas, pelo menos a última foi levada a efeito — os convites enviados para um grupo seletivo de pessoas eram elegantemente chamuscados nas bordas). Em sua maioria, os homens estavam usando trajes formais, e as mulheres ostentavam modelitos da última moda parisiense. Isabel, irmã de Lupe Marín, saracoteava de um lado para o outro numa túnica branca representando a “Aparição da grande esfinge da noite”, com uma enorme borboleta na cabeça escondendo seu belo rosto. Eduardo Villaseñor, subsecretário do Tesouro, fez um apropriadamente inescrutável discurso inaugural, enquanto a elite cultural e social do México bebia refinados uísques e conhaques e se regalava com o jantar *gourmet* oferecido por Inés Amor. Quando a festa terminou, muitos dos convidados foram dançar em El Patio, um cabaré popular.

A maior parte das resenhas foi positiva. Um crítico, contudo, disse que a festa inaugural tinha “o caráter[518] de uma visita bastante correta ao surrealismo, mas não um encontro ardente ou sincero”. A bem da verdade, argumentou ele, o surrealismo tinha perdido seus inimigos, tornara-se o movimento da moda e estava morto. Críticos atenciosos notaram[519] que, salvo poucas exceções, os participantes mexicanos da mostra nem sequer eram surrealistas. Frida, por exemplo, não se habilitava ao movimento em função de sua “ingenuidade espiritual”[520]. Ela própria comentou[521] em carta a Nickolas Muray que todo mundo no México estava se tornando surrealista apenas para participar da exposição, mas em todo caso enviou dois quadros[522]: *As duas Fridas*, de 1939, e *A mesa ferida*, as duas únicas telas de grande escala que ela havia produzido, e pinturas em que ela havia trabalhado com especial urgência, em parte porque queria que ficassem prontas a tempo para a exposição.

Embora a Exposição Internacional do Surrealismo tenha sido importante como primeiro contato direto do México com a arte surrealista europeia, seu impacto foi menos expressivo ou empolgante do que esperavam os organizadores. Os curadores viam o México como terreno fértil para o surrealismo, mas os mexicanos não foram especialmente receptivos. Um dos obstáculos era o predomínio do movimento muralista[523], com seu forte comprometimento com a realidade e o realismo. Outro impedimento, este mais difícil de ser transposto, estava no fato de que o México tinha sua própria magia e seus mitos[524], e, portanto, não precisava de noções estrangeiras de fantasia. A busca consciente por verdades subconscientes, que talvez tenha propiciado aos surrealistas europeus sua libertação das amarras e limites do mundo racional e da vida burguesa ordinária, pouco oferecia a um país em que se fundiam realidade e sonhos e onde os milagres são tidos como ocorrências diárias.

Mas se a Exposição Internacional do Surrealismo e a presença de inúmeros refugiados surrealistas europeus não produziram um movimento surrealista mexicano, de fato desempenharam um papel importante para estimular o desenvolvimento do realismo fantástico durante a década de 1940, período em que vários artistas mexicanos rejeitaram a hegemonia do movimento muralista. Certamente Frida estava entre os artistas para quem o contato com os surrealistas serviu para reforçar uma inclinação cultural e pessoal à fantasia. Embora ela fosse uma descoberta surrealista e não uma surrealista,

em sua obra verifica-se uma mudança decisiva após o contato direto com o surrealismo em 1938. Pinturas do início da década de 1930, como *Luther Burbank* e *Hospital Henry Ford* mostram um estilo e uma fantasia *naïf* baseados na arte popular mexicana. Depois de 1938, os quadros ficam mais complexos, mais penetrantes e mais perturbadoramente intensos. À medida que as linhas que esboçavam a personalidade de Frida ganhavam força e as sombras enchiam-se de ambiguidade, a impetuosidade travessa de seu *Autorretrato* de 1929 e o charme feminino e diabólico do *Autorretrato* dedicado a Trotsky deram lugar a uma nova aura de mistério e magnetismo, uma maior profundidade de autoconsciência. E, se esse sentimento tinha muito a ver com os muitos anos acumulados de sofrimento, também não se pode ignorar o exemplo da ênfase surrealista no subconsciente como fonte de conteúdo artístico. Certamente, as teorias de Breton afetaram o enigma e a sugestão psicológica da mais surrealista de suas obras, *O que a água me deu* (figura 50), pintura que Frida dizia ter especial importância[525] para ela. A tela mostra um devaneio em uma banheira, em que imagens de apreensão e recordação, sexualidade, dor e morte boiam na água acima das pernas submersas da banhista. O clima é indefinível, esquivo e suave. As lembranças são apenas vislumbradas, mas não apreendidas. Essa sensação de insubstancialidade e imaterialidade é mantida pela tonalidade azul-acinzentada transparente geral e pela singularmente tênue aplicação de tinta. “Dalíesca” em sua pletora de detalhes miúdos e irracionalidade justapostos, mas também evocando a admiração de Frida por Bosch e Brueghel, essa tela é a mais complexa e deliberadamente enigmática de todas as obras de Frida.

Frida pintou suas próprias pernas do ponto de vista da banhista, parcialmente obscurecido pela água da banheira. As pontas dos pés, espichando-se para fora da água, são grotescamente duplicadas pelo reflexo, de modo que parecem carnudos caranguejos. O dedão do pé direito deformado está rachado — referência ao seu acidente e a operações posteriores. Como em uma imagem digna de um filme de horror[526], uma veia rompida e retorcida sai de um dos buracos do ralo junto ao dedão machucado e goteja sangue na água. (O fascínio de Frida por sangue se revelou nas pinturas a partir de 1932, mas no final da década de 1930 adquiriu uma intensidade sexual e masoquista mais sutil, à medida que ela passou a observar a intrincada dinâmica do fluxo e do gotejamento do sangue.) Também evocando uma cena de horror é o desfile de insetos, além de uma

cobra e uma diminuta dançarina, que se movem sobre a corda bamba escorada por uma pedra-falo, um pico de montanha e um homem mascarado seminu. A corda laça o pescoço e a cintura de uma Frida afogada, de cuja boca esguicha sangue e cuja pele nua adquiriu uma medonha tonalidade cinza. Um último detalhe horripilante é o pernilongo sobre a corda bamba, cujas patas compridas e finas tocam o rosto de Frida.

Não surpreende que *O que a água me deu* tenha sido o quadro escolhido por Breton para ilustrar seu ensaio sobre Frida quando o texto foi republicado no livro *O surrealismo e a pintura*. Ele disse que quando esteve no México, Frida estava acabando de concluir a tela: “*O que a água me deu* ilustrou[527], sem que ela soubesse, a frase que ouvi dos lábios de Nadja [a heroína do romance surrealista de Breton, *Nadja*]: ‘Sou o pensamento no banho, no quarto sem espelhos’”. Em um quarto sem espelhos, alguém se vê, do peito para baixo. A mente pode se voltar para dentro de si mesma, e o corpo, sem a inibição de reflexões, pode jogar os jogos que quiser.

É fácil ver por que tanta gente chamou Frida de surrealista. Seus retratos de autoflagelo têm uma ênfase surrealista na dor e uma peremptória tendência ao erotismo sufocado. Seu uso de figuras híbridas (parte animais, parte plantas, parte humanas) é familiar à iconografia surrealista: braços e pernas humanos de onde germinam galhos, indivíduos que podem ter cabeça de pássaro e de touro. O uso frequente que Frida faz de partes abertas, cortadas e esmiuçadas do corpo humano lembra as cabeças e mãos cortadas e aos torsos ocultos vistos tantas vezes na pintura surrealista. A característica de situar cenas de dramática inação em espaços desmesuradamente amplos e abertos — espaços que são desconectados da realidade cotidiana — também pode ser interpretada como um recurso surrealista para desassociar o espectador do mundo racional. Mesmo seus espaços cerrados e claustrofóbicos podem ter uma fonte surrealista: as paredes de folhas tropicais de aparência onívora rastejando com insetos camuflados de Frida lembram as luxuriantes paisagens de selva de Max Ernst.

Mas o enfoque de Frida era radicalmente diferente do viés dos surrealistas. Sua arte não era produto de uma desiludida cultura europeia em busca de uma válvula de escape dos limites da lógica por meio da sondagem do subconsciente. Ao contrário, sua fantasia era produto de seu temperamento, vida e lugar; era uma maneira de chegar a bom termo com a realidade, não de ultrapassar a realidade e chegar a outros domínios. Seu simbolismo era quase

sempre autobiográfico e relativamente simples. Embora as pinturas de Frida servissem a uma função privada, Frida tencionava que, como os murais, fossem acessíveis em seu significado. A magia da arte de Frida não é a magia de relógios derretendo. É a magia de seu anseio para que suas imagens tivessem, como ex-votos, certa eficácia: ela esperava que afetassem a vida. Frida explorava a surpresa e o enigma da experiência imediata e de sensações reais.

Os surrealistas inventavam imagens de sexualidade ameaçada. Frida fazia imagens de seu próprio sistema reprodutor arruinado. Quando, em *Raíces*, de 1943, ela uniu seu corpo a uma trepadeira verde (ilustração xxvii), estava comunicando um sentimento pessoal específico — uma mulher sem filhos ansiando pela fertilidade. Sua emoção é absolutamente clara. O erotismo corria mais nas veias de Frida do que em sua cabeça — para ela, o sexo era mais um fato da vida do que uma mistificação freudiana. De maneira semelhante, ela não precisava da tutela de Sade para retratar com uma franqueza que beirava a ferocidade o drama do sofrimento físico. Quando Frida pinta uma mulher nua esfaqueada, uma Virgem das Dores de sua própria carne esfaqueada, não se trata de uma imagem anônima de dor, nem de um símbolo freudiano como o dedo perfurado projetando-se de uma janela em *Édipo rei*, de Marx Ernst. Quando ela rasga o torso para revelar uma coluna clássica em ruínas no lugar de sua coluna vertebral, não se trata de fingimento ou de um faz de conta: ela está descrevendo sua própria condição física. Quando pinta a si mesma duas vezes em *Árvore da esperança*, uma sentada e outra deitada (ilustração xxx), isso nada tem a ver com a justaposição irracional com o propósito de criar uma “suprarrealidade”, não é o paradigma do surrealismo descrito pelo poeta francês Lautréamont[528], o “encontro fortuito, sobre uma mesa de dissecação, de uma máquina de costura e um guarda-chuva”. É uma paciente singular de uma cirurgia, anestesiada em uma maca de hospital e vigiada pela parte de seu ser que foi fortalecida pela esperança e pela vontade. Essa objetividade contrasta com o caráter indireto e cheio de elipses do surrealismo.

Mesmo *O que a água me deu* é, a bem da verdade, mais real do que surreal. Pois se o acúmulo de detalhes ínfimos e fantásticos faz com que a tela pareça ser menos coerente e menos calcada na realidade do que outros quadros, todas as suas imagens são intimamente ligadas a eventos ou sentimentos da vida de Frida, e, tomada como um todo, a cena é

perfeitamente plausível como uma descrição “real” do sonhador e de seu sonho.

Julien Levy disse que Frida raramente falava da própria obra, mas que conversou com ele sobre *O que a água me deu*. “É bastante explícito”[\[529\]](#), Levy explicou.

É uma imagem da passagem do tempo. Ela indicou, primeiramente, que era um quadro sobre o tempo e as brincadeiras da infância e a tristeza do que tinha acontecido com ela no decorrer de sua vida. À medida que Frida foi ficando mais velha, seus sonhos todos ficaram tristes. Os sonhos de criança eram felizes. Quando menina ela brincava com brinquedos na banheira. Tinha sonhos com eles. As imagens da pintura estão relacionadas às brincadeiras na banheira, e agora ela olha para si mesma na banheira, e, como se sonhasse de trás para diante, todos os sonhos chegam a um final triste. Ela também costumava falar sobre o hábito de se masturbar na banheira. E depois falava da perspectiva dela própria que é mostrada na pintura. Filosoficamente a ideia dela era sobre a imagem que cada um tem de si mesmo, porque você não vê a própria cabeça. A cabeça é aquilo que olha, mas não o que é visto. É o que a pessoa carrega por aí e com o que olha a vida.

O que a água oferecia a Frida era uma suavizante suspensão do mundo objetivo, de modo que ela pudesse mergulhar em sua fantasia em uma constelação de imagens fugazes do tipo que passam pelo olho interno quando a consciência está esvaziada, “em maré baixa”. Contudo, mesmo nessa que é a mais fantástica de suas pinturas, Frida é realista, tem os pés no chão. O que ela fez foi pintar imagens “reais”, da maneira mais transcendente e literal, sem rodeios. Podemos não saber o que significa cada detalhe, mas ela sabe. A poesia de Frida não tem nuanças sutis. Nada é amorfo ou vago. Ela traça suas linhas, e tudo é absolutamente concreto.

Por perceber isso, e sabendo que realismo e marxismo andavam de mãos dadas, Rivera argumentou que Frida era “realista”[\[530\]](#). Em artigo (de 1943) intitulado “Frida Kahlo e a arte mexicana”, o muralista escreveu:

No panorama da pintura mexicana dos últimos vinte anos, a obra de Frida Kahlo brilha, em meio a muitas joias inferiores, como um diamante, claro e sólido, com facetas definidas com extrema precisão. [...]

Autorretratos recorrentes, que nunca são iguais e que cada vez assemelham-se mais à

própria Frida, são eternamente mutáveis e permanentes, como a dialética universal. O realismo monumental é evidente na obra de Frida. O materialismo oculto se faz presente no coração extirpado, no sangue escorrendo sobre as mesas, banheiras, plantas, flores, e nas artérias fechadas pelo fórceps hemostático da pintora.

O realismo monumental está expresso nas dimensões mais diminutas; cabeças minúsculas são esculpidas como se fossem colossais. Assim parecem quando a magia de um projetor as amplia até o tamanho de um muro. Quando o fotomicroscópio amplia o plano de fundo das telas de Frida, a realidade torna-se evidente. A teia de veias e a rede de células são nítidas, embora a elas faltem alguns elementos, dando uma nova dimensão à arte da pintura. [...]

A arte de Frida é individual-coletiva. Seu realismo é tão monumental que tudo tem “n” dimensões. Consequentemente, ela pinta ao mesmo tempo o exterior e o interior de si mesma e do mundo. [...]

Num céu composto de oxigênio mais hidrogênio mais carbono, tendo como força motriz a eletricidade, os espíritos do espaço, Huarakan, Kukulcan e Gukamatx estão sozinhos com pais e avós, e ela está na terra e na matéria, no trovão, no relâmpago, nos raios de luz, que em sua conversão por fim criaram o homem. Mas, para Frida, tudo que é tangível é a mãe, o centro de tudo, o mar-matriz, a tempestade, nebulosa, mulher.

Se o que se descreveu aqui dificilmente soa como o tipo de realismo que é acessível para as massas e as instiga a pensar na reforma social, ainda assim é realismo, no contexto do pensamento de Rivera. Os quadros de Frida, como os murais de Rivera — e, de fato, grande parte da arte mexicana, dos *retablos* às gravuras de Posada —, entrecem fato e fantasia, como se os dois fossem inseparáveis, e igualmente reais.

Também o humor de Frida difere do sofisticado e desencantado anseio pelo paradoxo, tão caro aos surrealistas europeus. “O surrealismo”, afirmou Kahlo, “é a surpresa mágica[531] de encontrar um leão num guarda-roupa, onde você tinha ‘certeza’ de que só encontraria camisas.” Sua ideia de surrealismo era galhofeira: “Eu uso o surrealismo como meio de zombar[532] dos outros sem que eles percebam, e de fazer amizade com aqueles que percebem”. O surrealismo de Frida era o prazer divertido de surpreender as pessoas pendurando no dossel de sua cama um esqueleto de Judas, ou de decorar seus coletes de gesso com iodo e tachinhas, ou de jogar *cadavre exquis*. Para sua própria diversão e para dar de presente, Frida gostava de

montar ou construir uma variedade de objetos extravagantes e bizarros. Provavelmente era uma ideia tomada de empréstimo de Breton, Miró e das “montagens” surrealistas de Dalí, ou de Marcel Duchamp ou Joseph Cornell — todos eles prestaram seu tributo a Frida fazendo para ela uma caixa contendo objetos justapostos de maneira irracional. No México, ela talvez tenha sido inspirada por sua amiga íntima Machila Armida, que fazia bizarras misturas de objetos, como um em que incorporou uma borboleta, um jacaré, uma cobra, uma máscara e arame farpado para ameaçar o que devia ser a boneca noiva que Frida viu em Paris em 1939 (e que incluiu em sua natureza-morta *A noiva que se espanta ao ver a vida aberta*, de 1943).

No Museu Frida Kahlo, protegida por uma bola de vidro, há uma montagem de pequenos objetos — um caubói em cima de uma caveira, soldadinhos de chumbo, dados, anjos de brinquedo, tudo elevado sobre pedestais — que pode ser uma das obras de Frida. Uma peça que seguramente era uma criação de Kahlo[533], e que ela dera de presente a Alejandro Gómez Arias, era um globo terrestre que ela cobriu de borboletas e flores. Anos depois, quando estava doente e infeliz, ela pediu o presente de volta e cobriu as borboletas e flores com tinta vermelha, para simbolizar tanto sua diretriz política como sua dor.

Frida fazia esses objetos com colagens no mesmo espírito com que escolhia e combinava suas roupas e acessórios. Ao contrário dos surrealistas, ela não achava que suas incongruentes justaposições tinham algum significado profundo. Para ela, a ambiguidade era um jogo. Menos complexo e irônico, mais fatalista e mundanamente sardônico que o humor surrealista, o humor de Frida era uma pilhéria com a dor e a morte. Em contraste, o humor surrealista é mortalmente sério. “O problema de *El Señor Breton*”[534], Frida disse uma vez, “é que ele se leva a sério demais.”

Alguns críticos perspicazes (além de Rivera) reconheceram as diferenças entre a arte de Frida e o surrealismo ortodoxo. Em seu artigo “A ascensão da outra Rivera”, publicado na *Vogue* por ocasião da exposição de Frida na galeria de Julien Levy, Bertram Wolfe escreveu:

Embora André Breton[535], que patrocinará a mostra de Kahlo em Paris, tenha dito que ela é uma *surrealiste*, ela não chegou a seu estilo seguindo os métodos daquela escola. [...] Também bastante livre dos símbolos e da filosofia freudianos que são objeto da obsessão dos pintores surrealistas, Frida pratica uma espécie de surrealismo “ingênuo”,

que ela inventou para si mesma. [...] Enquanto o surrealismo oficial se preocupa com a matéria dos sonhos, pesadelos e símbolos neuróticos, na versão de madame Rivera predominam o chiste e o humor.

Depois de visitar Frida no México, em 1939, a fim de tomar notas para um futuro artigo, o historiador da arte Parker Lesley escreveu a Kahlo[\[536\]](#) afirmando que o principal ponto de seu texto seria definir sua obra como um exemplo de

pintura simbólica consciente, intencional e útil, em oposição às produções inconscientes, totalmente obscuras e cabalísticas de fraudes engenhosas como Dalí. Você sabe claramente o que pintou, ele admite que não tem a mais vaga ideia do significado de seu trabalho. Consequentemente, as diferenças, estéticas e psicológicas, entre honestidade e charlatanismo devem ser disponibilizadas para o público leitor.

E, numa série de artigos sobre Frida escritos ao longo dos anos, Antonio Rodríguez reiterou sua opinião de que Frida não era surrealista, mas sim “uma pintora firmemente arraigada na realidade[\[537\]](#) [...] uma extraordinária pintora realista”. Embora pareça ter ligações com os surrealistas, ele disse, “a obra de Frida, em vez de divagações[\[538\]](#) no mundo das sensações oníricas, é uma lembrança sangrenta do que ela experienciou, uma espécie de autobiografia”.

Nos anos subsequentes, Frida negaria veementemente o rótulo de surrealista. Talvez a derrocada do surrealismo e o fato de que o movimento saiu de moda na década de 1940 ajudem a explicar seus motivos. Como disse Julien Levy, “o galo estava cantando[\[539\]](#). Quando o galo cantou, praticamente todo mundo negou ser surrealista, porque não era chique”. Muitos artistas outrora apaixonados pelo surrealismo passaram a ver o movimento como decadente e europeizante. Depois da guerra, Paris já não era mais a capital cultural do mundo. Os norte-americanos sentiam que Nova York era o lugar em que estava sendo inventada uma arte nova e vital, e os mexicanos continuaram orgulhosos de sua cultura nativa. Mas havia também outras razões para a deserção de Frida. O ardoroso trotskismo de Breton deve ter exasperado Frida depois que ela e Diego romperam com Trotsky; certamente, a decisão dela e de Diego de reingressar no Partido Comunista na década de 1940 faria com que ambos soltassem farpas contra o surrealismo.

Por volta de 1952, Frida elucidou algumas de suas ideias sobre a questão em carta a Antonio Rodríguez:

Alguns críticos tentaram me classificar[540] como surrealista; mas eu não me considero surrealista. [...] Eu realmente não sei se meus quadros são surrealistas ou não, mas sei que são a expressão mais sincera de mim mesma. [...] Eu detesto o surrealismo. Para mim, parece uma manifestação decadente de arte burguesa. Um desvio da verdadeira arte que as pessoas esperam de um artista. [...] Eu quero ser digna, com a minha pintura, do povo a que pertencço e das ideias que me fortalecem. [...] Eu quero que minha obra seja uma contribuição para a luta das pessoas em seu esforço pela paz e a liberdade.

É interessante notar que talvez a obra mais surrealista de Frida seja o diário que ela manteve de meados de 1944 até sua morte. O volume em couro vermelho com as iniciais “J.K.” impressas em dourado na capa (supostamente teria pertencido a John Keats) foi comprado por uma amiga em uma livraria de livros raros na cidade de Nova York e dado de presente a Frida na esperança de que escrever nele pudesse oferecer a ela algum consolo num período em que ela estava doente e solitária. Em suas páginas (sobreviveram apenas 161, porque no fim da vida amigos arrancavam partes), Frida despejava um solilóquio poético composto de imagens e palavras. Uma vez que o diário é particular e, portanto, não precisa ser acessível em seu significado, a matriz realista com que Frida estava comprometida em sua pintura está ausente aqui. Os desenhos eram produzidos de maneira improvisada e brincalhona, como as montagens de objetos ou a decoração de seus coletes de gesso. O fato de que o que ela escrevia ou desenhava no diário destinava-se apenas a seus próprios olhos — ou os de Diego — dava a ela liberdade para ser verdadeiramente surrealista se assim o quisesse.

As imagens e palavras fluem com uma liberdade que pode ter sido fruto de seu conhecimento acerca do “automatismo” surrealista. Há páginas com palavras e frases apenas desconexas, e há listas de palavras iniciadas pela mesma letra, ocasionalmente dispostas como se fossem poemas. Talvez Frida simplesmente gostasse do som das palavras. Por exemplo, ela escreveu (em espanhol):

Lá vem ele agora, minha mão, minha visão vermelha. maior. mais sua. mártir do vidro.
A grande desrazão. Colunas e vales. os dedos do vento. crianças sangrando. o micron a

mica. não sei o que pensa meu sonho-piada. A tinta, a mancha. a forma. a cor. Sou um pássaro. Sou tudo. sem mais confusão. todos os sinos, as regras. As terras, o grande bosque. a maior ternura. a imensa maré. lixo. banheira. letras de papelão. dados. dedos em dueto com a esperança de construir. os panos. os reis. tão estúpidos. minhas unhas. os fios e cabelos. o nervo brincalhão. agora estou indo comigo mesma. um minuto ausente. você foi roubada de mim e fiquei chorando. Ele é um *vacilón*.

O diário incluía mensagens de amor a Diego, páginas autobiográficas, declarações de fé política, expressões de ansiedade, solidão, dor e pensamentos sobre a morte. Frida adorava o disparate e o absurdo, de que seu diário está repleto. Há áreas com padrões visuais e desenhos obsessivos, em que marcas repetidas são como listas de palavras sem sentido. Ela inventa formas e criaturas fantásticas, pessoas bizarras, cerimônias selvagens. Dois de seus personagens mais esquisitos são “o casal estranho do país dos pontinhos e tracinhos”. São eles “Olho-Único”, um homem nu, e “Neferisis”, mulher nua segurando um feto. “Olho-Único”, diz ela, “casou-se com a bela Neferisis (a imensamente sábia) em um mês quente e cheio de vida. Tiveram um filho de rosto estranho chamado Neferúnico, o fundador da cidade comumente chamada ‘*Lokura*’ [loucura].”

Os desenhos do diário são feitos com tinta colorida, lápis e *crayon*, manejados de maneira — levando-se em conta a meticulosidade do estilo de Frida na pintura a óleo — espantosamente livre e pinturesca. Seu aspecto invariavelmente faz pensar que foram feitos numa espécie de transe ou por alguém drogado. A cor explode violentamente fora dos contornos, as linhas chocam-se ou serpenteiam como se ela estivesse traçando garatujas. As figuras são fragmentadas e distorcidas. Os rostos parecem máscaras grotescas, e alguns têm perfis múltiplos, o que mostra a influência de Picasso, cuja exposição no Museu de Arte Moderna da Cidade do México Frida tinha admirado no verão de 1944. Há páginas repletas de corpos e partes de corpos sem relação lógica entre si. O ponto de partida para muitas imagens era uma gota de tinta. Ou às vezes Frida iniciava um desenho pingando um borrão colorido na página e então, com a nódoa ainda úmida, fechava o diário, de modo que a mancha mudasse de formato e se duplicasse. Usando essas formas e pontos de partida, ela os elaborava, inventando feras e dragões como o horrendo “Olhossauro primitivo”.

Acerca desses procedimentos surrealistas para a incorporação do fortuito e

do casual na arte, Frida escreveu:

Quem diria que as manchas vivem e nos ajudam a viver?! Tinta, cheiro de sangue. Não sei que tinta eu usaria que quisesse deixar seu rastro em tais formas. Eu respeito seus desejos e farei o que puder para deixar escapar de mim mundos, mundos borrados de tinta — terra livre e minha. Sóis distantes que me invocam porque formo parte de seu núcleo. Tolice... O que eu faria sem o absurdo e o fugaz?

A ideia de usar linhas e formas para apreender imagens fantásticas do inconsciente é recorrente também em diversos desenhos de Frida, feitos sobre pequenas lâminas de metal na década de 1940. Vários deles compõem uma intrincada rede de linhas em que imagens como rostos, seios, pés, veias e olhos parecem se metamorfosear a partir da própria substância da energia e do ímpeto das linhas. As tramas e garatujas de Frida parecem tão obsessivas como desenhos e rabiscos de lunáticos. Contudo, às vezes elas parecem intencionalmente loucas. É como se Frida usasse de maneira autoconsciente a técnica do automatismo surrealista para sondar suas próprias neuroses; o que ela alcança é não apenas uma autenticidade emocional pura (se isso existe). O resultado a que chega é tão eivado de artifício quanto qualquer arte.

E, paradoxalmente, há um tipo de “realismo” mesmo nesses desenhos e esboços do diário, em que Frida tenta estancar o processo espontâneo de pensamento por meio do fluxo livre de cores e formas. Para uma inválida quase sempre presa à cama, as aventuras da mente inconsciente e suas (em eterna mutação) pelejas com as encruzilhadas do consciente são, acima de tudo, uma realidade essencial, tão “reais” quanto seus devaneios. No fim das contas, Frida estava certa quando afirmou: “Pensavam que eu era surrealista^[541]. Mas não sou. Eu nunca pintei sonhos. Eu pintei a minha própria realidade”.

Parte 5

Capítulo 17

Um colar de espinhos

Depois de sua curta estada em Paris, Frida foi para Nova York, onde se hospedou brevemente com uma amiga, a pianista Ella Paresce; antes do final de abril, partiu às pressas para o México. Seu caso com Nickolas Muray chegara ao fim.

“Querida, querida Frida”[\[542\]](#), Muray escreveu a ela em meados de maio:

Eu já devia ter escrito há muito tempo. É um mundo difícil este em que vivemos.

Foi desesperador pra você mas não menos pra mim quando te deixei em N. Y. e ouvi de Ella P. [Paresce] tudo sobre sua partida.

Não fiquei chocado nem zangado. Eu sabia quanto você estava infeliz, quanto você precisava de seu ambiente familiar, seus amigos, Diego, sua casa e seus hábitos.

Eu sabia que N. Y. apenas quebrou o galho como substituto temporário e espero que em seu retorno você tenha encontrado intacto seu paraíso. De nós três só havia vocês dois. Sempre senti isso. Suas lágrimas me diziam isso quando você ouvia a voz dele. A minha metade é eternamente grata pela Felicidade que a sua metade, com tanta generosidade, me deu. Minha queridíssima Frida, como você, eu estava ávido por afeição verdadeira. Quando você foi embora eu sabia que tudo tinha chegado ao fim. Seu instinto guiou você com muita sabedoria. Você fez a única coisa lógica, pois eu não poderia transplantar o México para N. Y. por você, e eu sabia quanto isso era essencial para a sua felicidade. [...]

Minha afeição por você, curiosamente, não mudou, nem mudará. Espero que você entenda isso. Eu gostaria de ter uma chance de mostrar isso a você. Sua pintura é uma alegria para mim. Em breve mandarei pelo correio seu retrato colorido que prometi, e que está na sua exposição no Centro de Artes de Los Angeles. Quero saber tudo que você quiser que eu saiba.

Afetuosamente, Nick

Se Frida voltou para casa porque precisava de seu “ambiente familiar”, também está claro que Muray a magoara profundamente, e é provável que o motivo tenha sido o envolvimento dele com a mulher que viria a se tornar sua esposa em junho. Uma amiga relembra que[543], quando Frida retornou ao México, estava infeliz porque “um lindo norte-americano” tinha rompido com ela, e por uma razão cruel: seus padecimentos físicos a tinham atrapalhado, impedindo a expressão física de seu amor. Talvez o “homem lindo” fosse Muray. Certamente o parágrafo que encerra a carta de Muray é mais carinhoso do que ardente.

Em seu desespero, Frida telefonou a ele do México, e Muray escreveu:

Querida, você deve se recompor e dar a volta por cima. Você tem na ponta dos dedos um dom que nem o amor, nem Deus nem as fofocas podem tirar de você. Você deve trabalhar, trabalhar, pintar, pintar, trabalhar, trabalhar. Você tem de acreditar em si mesma e em sua própria força. Quero também que você acredite que serei seu amigo não importa o que aconteça com você ou comigo. Você precisa saber que estou falando sério. Eu sei do que estou falando ao escrever a você sobre amor e coração, porque, porque eu não tenho certeza se você vai interpretar erroneamente o que eu digo. [...]

Meu carinho por você nunca vai ter fim, não pode! Seria como eu abrir mão do meu braço direito ou da minha orelha ou do meu cérebro. Você entende isso, não? Frida você é uma pessoa maravilhosa e uma pintora extraordinária. Eu sei que você vai cumprir todas as expectativas. Sei também que magoei você. Tentarei curar essa mágoa com uma Amizade que eu espero que seja tão importante para você como é para mim.

Seu Nick

No dia 13 de junho, ela respondeu com um adeus que tem algo da pungência de seu primeiro *Autorretrato*, e nada da alegria de suas outras cartas a Muray ou do espetado atrevimento dos autorretratos do ano anterior.

Nick querido, recebi o maravilhoso retrato que você me mandou, achei ainda mais lindo do que em Nova York. O Diego diz que é tão maravilhoso como um Piero de la Francesca. Pra mim é ainda mais do que isso, é um tesouro, e além do mais vai sempre me fazer lembrar aquela manhã em que tomamos café juntos no Barbizon-Plaza e depois fomos pro seu estúdio fazer as fotos. Esta foi uma delas. E agora eu a tenho aqui perto de mim. Você vai estar sempre dentro do *rebozo* magenta (do lado esquerdo). Obrigada

milhões de vezes por tê-lo enviado.

Quando recebi sua carta, dias atrás, eu não soube o que fazer. Devo dizer que não consegui não chorar. Não pude evitar. Senti que havia alguma coisa na minha garganta, como se eu tivesse acabado de engolir o mundo inteiro. Ainda não sei se era tristeza, ciúme ou raiva, mas a minha sensação era em primeiro lugar de grande desespero. Li suas cartas muitas vezes, vezes demais, eu acho. E agora eu percebo coisas que antes eu não conseguia ver. Agora eu entendo tudo perfeitamente, claramente. A única coisa que eu quero é te dizer, com as minhas melhores palavras, que você merece na sua vida o melhor, o melhor do melhor, porque você é uma das poucas pessoas nesta porcaria de mundo que é honesta consigo mesma, e isso é a única coisa que realmente conta. Não sei por que motivo eu poderia me sentir magoada por um minuto que fosse porque você está feliz, é tão tola a maneira como às vezes essas putas mexicanas (como eu) veem a vida! Mas você sabe disso, e tenho certeza de que vai me perdoar por me comportar de um jeito assim tão estúpido. Apesar disso quero que você entenda que não importa o que aconteça na nossa vida, você sempre será pra mim o mesmo Nick que eu conheci numa manhã em Nova York na rua 48 L. Eu disse ao Diego que você vai se casar em breve, e outro dia ele contou isso pra Rose e pro Miguel [Covarrubias], quando eles vieram nos visitar, então eu tive de contar a eles que era verdade. Lamento muitíssimo ter dito antes de te perguntar se podia, mas agora já foi, e imploro que perdoe a minha indiscrição.

Quero te pedir um grande favor, por favor, me mande pelo correio a pequena *almofada*, não quero que ninguém fique com ela. Prometo te fazer outra, mas quero a que você tem agora no sofá lá no andar térreo, junto à janela. Outro favor: não deixe que “ela” toque os sinais de saída de incêndio nas escadas (você sabe quais). Se puder, e se não te causar muito problema, não vá com ela pra Coney Island, especialmente ao [hotel] Meia-Lua. Tire a minha foto que ficava na lareira, e coloque-a na sala da Mam no estúdio, eu tenho certeza de que ela ainda gosta de mim tanto quanto antes. Além disso, não é legal pra outra mulher ver meu retrato na sua casa. Eu queria poder te dizer muitas coisas, mas acho que de nada adianta te incomodar. Espero que você entenda sem palavras todas as minhas vontades. [...]

Sobre as minhas cartas, se estiverem te atrapalhando, entregue-as a Mam, e ela se encarregará de mandá-las de volta pra mim. Não quero ser um problema na sua vida.

Por favor, me perdoe por agir como uma namoradinha antiquada pedindo pra você devolver minhas cartas, é ridículo da minha parte, mas faço isso por você, não por mim, porque imagino que você não tenha interesse algum em guardar esses papéis.

Enquanto eu escrevia esta carta, a Rose me telefonou e me disse que você já se casou. Não tenho nada a dizer sobre como me senti. Espero que você seja feliz. Muito feliz.

Se tiver tempo de vez em quando, por favor, me escreva algumas palavras dizendo como você está, faria isso por mim? [...]

Obrigada pela magnífica fotografia, de novo e de novo. Obrigada por sua última carta, e por todos os tesouros que você me deu.

Amor

Frida

Por favor me perdoe por ter te telefonado naquela noite, não vou mais fazer isso.

Perder Nickolas Muray e ser trocada por outra mulher foi desolador para Frida, não apenas porque seu romance com ele havia sido mais do que casual, mas porque, embora Muray tenha dito “De nós três só havia vocês dois”, ela e Diego estavam se separando. No verão daquele ano, ela se mudou para a casa azul de Coyoacán, deixando Diego em San Ángel. Em 19 de setembro, os dois já tinham dado entrada nos trâmites do divórcio, e em meados de outubro já estava encaminhado junto ao tribunal de Coyoacán o pedido de divórcio por mútuo consentimento. Frida recorreu a seu velho amigo Cachucha, Manuel González Ramírez, para representá-la como advogado. No fim do ano, o divórcio estava consumado.

Os amigos tinham diversas explicações para a separação e o divórcio, nenhuma delas inteiramente convincente. É possível que Rivera tenha tomado conhecimento da aventura com Nickolas Muray; certamente a verdadeira paixão que ela sentia pelo espirituoso húngaro despertou em Diego mais ciúmes do que seria normal. Alguns dizem que a fonte dos problemas do casal Rivera era sexual — em função de sua fragilidade física ou sua falta de desejo, Frida era incapaz ou pouco disposta a satisfazer as necessidades sexuais de Diego. Outros dizem que Diego era impotente[544]. Frida uma vez culpou Lupe Marín[545] pelo fim de seu casamento. É verdade que Rivera continuou atraído pela ex-mulher e mãe de suas filhas. “Quando Frida não prestava para mais nada[546], ele veio cantar na minha janela”, Lupe disse. A admiração do muralista pela beleza de Lupe certamente é evidente no *Retrato de Lupe Marín*, mas, de acordo com ela, Rivera pintara o quadro por insistência de Frida, que não sentia ciúme algum da atenção que Rivera dispensava à ex-esposa. Outra teoria é que[547] Rivera

se divorciou de Frida para protegê-la de possíveis represálias por conta de suas atividades políticas. Jean van Heijenoort acha[548] que ele deve ter descoberto o romance de Frida e Trotsky.

Depois de dar entrada na papelada do divórcio, surgiram boatos de que Rivera estava planejando casar-se com a bela pintora húngara Irene Bohus[549]. Embora ela tenha se tornado assistente de Diego após a decretação do divórcio e que Frida certamente sentisse ciúmes dela, as duas se tornaram amigas íntimas, a ponto de o nome da húngara ser um dos que decoram a parede do quarto de Kahlo. Talvez tenha havido um triângulo: uma fotografia (publicada em outubro de 1939) mostra Bohus e Diego no estúdio de Rivera em San Ángel. Os dois estão pintando a estrela de cinema norte-americana Paulette Goddard, com quem supostamente Diego teve um envolvimento amoroso[550] e que fixara residência no luxuoso San Ángel Inn, hotel defronte ao estúdio de Rivera. A imprensa tratou o caso com estardalhaço, e Diego também. Apesar de Kahlo ter ficado com ciúmes da paixonite de Rivera, ela e Paulette tiveram uma relação de muita intimidade; em 1942 Frida pintou para a ex-rival *A canastra de flores*, uma charmosa natureza-morta em formato circular.

Em outubro, a imprensa noticiou que Frida e Diego afirmavam que o divórcio era a única maneira de preservar sua amizade. O *Herald Tribune* destacou[551] que Frida e Diego tinham ficado longe um do outro durante cinco meses, e que Rivera considerava o divórcio “uma conveniência legal”. À revista *Time*, ele explicou sua posição em maiores detalhes: “Não há mudança alguma[552] em nosso magnífico relacionamento. Estamos fazendo isso para que Frida melhore sua posição legal [...] puramente uma questão de conveniência legal no espírito dos tempos modernos”.

Alguns jornais afirmaram que “diferenças artísticas”[553] — entre todas as coisas! — tinham levado à separação, o que ajudaria Frida “a pintar com maior liberdade”.

Em uma festa para celebrar o divórcio, Rivera aventou outro motivo. No livro de Bertram Wolfe, *Diego Rivera: his life and times* [Diego Rivera: sua vida e sua época], que tinha acabado de ser lançado, lê-se: “Faz dez anos que Diego e Frida estão casados[554], e Diego está cada vez mais dependente das opiniões e da camaradagem da esposa. Se ele a perdesse agora, a solidão que se abate sobre ele seria mais pesada do que já é”. Na referida festa, Diego pediu a um amigo que “disse a Bert[555] que me divorciei de Frida apenas

para provar que meu biógrafo estava errado”.

A separação transcorreu “sem problemas, sem confusão”[\[556\]](#). Diego disse a um repórter em San Ángel: “Não há questões sentimentais, artísticas ou econômicas envolvidas. E é realmente à guisa de precaução”. Sua estima por Frida, ele continuou, estava maior do que nunca.

Porém, acredito que com a minha decisão estou ajudando a vida de Frida a se desenvolver da melhor maneira possível. Ela é jovem e bonita. Ela fez muito sucesso nos mais exigentes centros da arte. Ela tem todas as possibilidades que a vida pode lhe oferecer, ao passo que eu já estou velho e não tenho muito mais a oferecer. Eu a incluo entre os cinco ou seis mais proeminentes pintores modernistas.

Quando o mesmo jornalista entrevistou Frida em Coyoacán, ela tinha pouco a dizer: “Ficamos separados por cinco meses[\[557\]](#). Nossas dificuldades começaram depois do meu regresso de Nova York e Paris. Não estávamos nos dando bem”. Ela acrescentou que não tinha intenção alguma de se casar novamente, e citou como motivo do divórcio “razões íntimas, causas pessoais, difíceis de explicar”.

Assim como o rompimento por conta do caso de Diego com Cristina em 1934 e 1935, a separação do casal Rivera era pouco convencional. Os dois se viam com frequência, e a vida de ambos continuou intrincadamente entrelaçada. Frida continuou encarregada do bem-estar de Diego, cuidando de sua correspondência e ajudando o muralista em suas transações comerciais. Quando o engenheiro norte-americano Sigmund Firestone encomendou um par de autorretratos como recordação da hospitalidade com que a dupla de pintores o havia recebido juntamente com suas filhas, foi Frida quem intermediou a negociação. Em 9 de janeiro de 1940, pouco depois da oficialização do divórcio, Firestone escreveu dos Estados Unidos a Diego[\[558\]](#):

Acredito que a essa altura você e Frida estejam ocupados pintando seu retrato para mim. Por favor, pinte os dois em telas de mesmo tamanho, pois pretendo mantê-las sempre juntas em memória de sua agradável amizade. Você se lembra de que comentei com você a minha conversa com Frida na Reforma, em que a avisei de que o custo será de \$500, a serem divididos entre vocês dois pelos dois quadros.

Em 15 de fevereiro, Frida respondeu (em inglês) em nome de Diego,

porque, segundo ela, “o inglês dele é péssimo e ele tem vergonha de escrever”. Ela disse que os dois tinham tido “alguns problemas”, mas que o retrato dela já estava concluído e que ela o enviaria assim que Diego terminasse o dele. A seguir Frida descrevia da maneira mais atenuada possível quais eram os “problemas”:

Diego está mais feliz agora do que quando você o viu. Ele come bem e dorme bem e trabalha com grande energia. Eu o vejo com frequência, mas ele não quer mais morar na mesma casa, porque gosta de ficar sozinho e diz que eu sempre quero arrumar os papéis e coisas dele e ele gosta da desordem. Bom, em todo caso eu cuido dele o melhor que posso à distância, e vou amá-lo pelo resto da minha vida, mesmo que ele não queira.

Frida assinou a carta como era de hábito, com beijos de batom magenta, e anexando (também como era seu costume) penas cor-de-rosa como sinal de seu afeto.

Frida e Diego também continuaram se divertindo e fazendo aparições públicas juntos. Os amigos recordam a comoção que os divorciados causavam ao chegar, sempre atrasados, ao camarote de Diego na sala de concertos do Palácio de Belas-Artes, acompanhados das filhas de Rivera, alguma amante do momento, ou Cristina Kahlo ou Lupe Marín. Parkey Lesley relembra uma dessas ocasiões:

Ninguém prestou atenção[559] ao espetáculo de dança de Carmen Amaya. Todos ficaram encarando Frida, que estava usando um traje *tehuano* e todas as joias de ouro de Diego, retinindo feito um cavaleiro protegido com armadura. Ela exibia a opulência bizantina da imperatriz Teodora, uma combinação de barbárie e elegância. Frida tinha dois incisivos de ouro, e quando se paramentava toda ela tirava a jaqueta de ouro e substituía por outra, também de ouro, mas com diamantes rosa na frente, de modo que seu sorriso literalmente reluzia.

Frida gostava da companhia do historiador da arte porque Lesley não apenas estava encantado por sua pessoa, mas também admirava sua obra. “Para ela, isso era melhor do que o amor”, diz ele. No intervalo, Frida pegou e apertou a mão do norte-americano e levou-o ao bar. As pessoas abriam caminho à sua passagem, como se ela fosse uma rainha.

Frida era abertamente sedutora. Ela “adorava o minueto do flerte”[560], que ela dançava bem. Mas, mesmo quando namorava por divertimento, seu

verdadeiro foco de interesse era Diego. Assim como seu traje *tehuano* escondia seus padecimentos físicos, seu sorriso de diamante cuidadosamente estudado e seu coquetismo ocultavam a dor da rejeição. Em público, ela era vibrante, arrojada; provocadora e desafiadora, Frida embarcou em uma sucessão de casos amorosos, um em particular com um refugiado espanhol, Ricardo Arias Viñas[561], que ela provavelmente tinha conhecido durante sua atuação a serviço da causa republicana espanhola. Na esfera privada, ela confidenciava sua angústia a seus amigos próximos — e à sua arte.

“Nick querido”, ela escreveu a Nickolas Muray no dia 13 de outubro,

Não pude escrever antes, desde que você foi embora [Muray visitara o México em setembro], a minha situação com Diego só piorou, até que veio o fim. Duas semanas atrás demos início ao processo de divórcio. Não tenho palavras pra dizer quanto estou sofrendo, e sabendo quanto eu amo Diego você deve entender que esses problemas jamais terão fim na minha vida, mas depois da última briga que tive com ele (por telefone) porque faz quase um mês que não o vejo, sei que pra ele é muito melhor me deixar. [...] Agora me sinto tão péssima e solitária que me parece que ninguém no mundo sofre como eu, mas é claro que espero que as coisas sejam diferentes daqui a alguns meses.

Durante o outono de 1939 e o inverno de 1940, Frida ficou deprimida e adoeceu. Ela teve uma infecção por fungos na mão direita que às vezes a impedia de trabalhar e, pior ainda, causava dores terríveis na coluna. Alguns dos médicos com quem ela se consultou recomendaram uma cirurgia, ideia que outros repudiavam. O dr. Juan Farill disse que ela precisava de repouso absoluto, e ela encomendou um aparato de vinte quilos para alongar a coluna. Uma fotografia tirada por Nickolas Muray mostra a pintora presa ao dispositivo; embora com a expressão paciente, seu rosto grita pela agonia de se ver incapaz de se mover. No final de 1939, ela estava tão desesperada que bebia uma garrafa inteira de conhaque por dia[562].

Embora se sentisse solitária, Frida evitava companhia. Especialmente dos amigos em comum com Diego. Em sua carta de outubro a Muray, ela afirma que não tinha visto nem os Covarrubias nem Juan O’Gorman, porque “não quero ver ninguém próximo do Diego”; a Wolfgang Paalen ela escreveu[563] dizendo que tinha se recusado a vê-lo, e a Alice Rahon, porque sua situação era a coisa mais difícil pela qual ela havia passado; dado seu estado de ânimo,

ela disse que a melhor coisa que poderia fazer por seus amigos era não vê-los. Em janeiro, ela escreveu a Muray: “Não vejo ninguém[564]. Passo quase o dia todo dentro de casa. Outro dia, Diego veio aqui para tentar me *convencer* de que ninguém no mundo é como *eu*! Muita besteira, menino! Eu *não* posso perdoá-lo, e isso é tudo —”.

Anos depois, em sua autobiografia Rivera lembrou seu divórcio de Frida com uma mistura riveriana de autodepreciação e autocongratulação. Pelo menos em retrospecto, ele tinha consciência do sofrimento de Kahlo:

Nunca fui[565] [...] um esposo fiel, nem com Frida. Assim como com Angelina e Lupe, fiz a vontade dos meus caprichos e tive aventuras. Então, comovido pelo extremo a que havia chegado a condição de Frida [ele se refere à saúde debilitada de Kahlo], comecei a examinar a mim mesmo como cônjuge. Achei muito poucos pontos a meu favor. E mesmo assim eu sabia que não conseguiria mudar.

Frida me abandonou ao descobrir que eu tinha um caso com sua melhor amiga [ele se refere a Cristina, sua cunhada]. Frida me deixou, depois retornou com o orgulho um pouco diminuído, mas com o mesmo amor. Eu a amava demais para desejar que ela sofresse, e, para poupá-la de futuros tormentos, decidi me separar dela.

No início, apenas insinuei a possibilidade do divórcio, mas quando as minhas indiretas não tiveram resposta, sugeri abertamente a separação. Frida, que já havia se recuperado, respondeu com calma que preferia suportar o que fosse a me perder por completo.

A situação entre nós piorava cada vez mais. Uma noite, movido por puro impulso, telefonei para pedir-lhe que consentisse com o divórcio e, na minha ansiedade, inventei um pretexto estúpido e vulgar. Eu temia uma discussão longa e dilacerante, tanto que sem refletir busquei o caminho mais rápido para atingir meu intuito.

Deu certo. Frida declarou que ela também queria o divórcio imediato. Minha “vitória” rapidamente se transformou em uma amargura para o meu coração. Estávamos casados havia treze [na verdade dez] anos. Ainda nos amávamos. Eu simplesmente queria ser livre para namorar toda e qualquer mulher que me agradasse. Mas Frida não fazia objeções à minha infidelidade. O que ela não conseguia entender era que eu escolhia mulheres que ou não eram dignas de mim ou eram inferiores a ela. Ela interpretava como humilhação pessoal ser abandonada por causa de vagabundas. Contudo, permitir que ela estabelecesse o limite não era circunscrever minha liberdade? Ou eu era simplesmente a vítima depravada de meus próprios apetites? E acaso não era

apenas uma mentira consoladora pensar que o divórcio daria fim ao sofrimento de Frida? Será que Frida não sofreria ainda mais?

Durante os dois anos que vivemos separados, Frida produziu algumas de suas melhores obras, sublimando sua angústia em suas pinturas.

No dia em que chegaram os papéis do divórcio, Frida estava em via de concluir aquela que é provavelmente sua tela mais famosa, *As duas Fridas* (ilustração xiv). O historiador da arte norte-americano MacKinley Helm estava lá:

Tomei chá com Frida Kahlo de Rivera[566] [...] no dia de dezembro de 1939 em que ela recebeu em seu estúdio a papelada anunciando a conclusão de seu divórcio com Rivera. Frida ficou definitivamente melancólica. Não fora ela que determinara a dissolução do casamento, ela disse; o próprio Rivera tinha insistido na questão. Ele dissera a ela que a separação seria melhor para os dois, e a tinha persuadido a deixá-lo. Mas de maneira nenhuma ele a tinha convencido de que ela seria feliz, ou de que sua carreira prosperaria longe dele.

Ela estava trabalhando em seu primeiro grande autorretrato, uma enorme tela chamada *Las dos Fridas*. [...] São dois autorretratos de corpo inteiro. Um deles é a Frida que Diego tinha amado [...] A segunda Frida é a mulher que Diego não amava mais. Entre elas há uma artéria rompida. A Frida desprezada tenta estancar momentaneamente o jorro de sangue com uma pinça cirúrgica. Quando os papéis do divórcio chegaram, enquanto contemplávamos a tela, supus que ela pegaria e arremessaria do outro lado do estúdio o instrumento gotejando sangue.

“Comecei a pintar o retrato três meses atrás[567] e terminei ontem”, Frida anunciou a repórteres alguns dias depois. “É tudo que posso dizer.” Temos diante de nós duas Fridas Kahlo, sentadas no que parece ser um banco ou uma cadeira única sem encosto, de mãos dadas num aperto rígido e formal, mas pungente. A Frida à esquerda, a que Diego não ama mais, usa um vestido branco vitoriano, com delicados ornamentos no peito e no pescoço e umas poucas flores vermelhas à barra; a Frida à direita veste trajes típicos mexicanos, saia e blusa *tehuanas*, e seu rosto parece um tom mais escuro do que sua companheira espanhola, gradação que sugere (como o contemporâneo *Dois nus em uma floresta*) a herança dual de Frida — parte índia mexicana e parte europeia. O coração de ambas está exposto — o

mesmo recurso desavergonhadamente literal usado em *Lembrança* para mostrar as dores de amor. O peitilho com babados da Frida que deixou de ser amada está rasgado, revelando seu seio e o coração partido. O coração da outra Frida está intacto.

Cada Frida está com a mão pousada junto ao órgão sexual. A Frida rejeitada segura uma pinça cirúrgica, a Frida *tehuana* segura um retrato em miniatura de Diego ainda menino, tirado de uma velha fotografia que hoje faz parte do acervo do Museu Frida Kahlo. Da moldura carmesim da miniatura oval brota uma comprida veia que também lembra o cordão umbilical emergindo de uma placenta. Assim, o retrato em formato de óvulo de Diego parece representar tanto um filho perdido quanto um amante perdido. Para Frida, Diego era ambos.

A veia dá voltas em torno do braço da Frida *tehuana*, entra pelo vestido e se conecta a uma grossa artéria que lhe sai do coração, visível sobre o vestido. Da artéria sai a linha que a une à outra Frida, uma linha que, passando por trás do pescoço da Frida europeia, chega-lhe ao coração exposto, bifurcando-se antes disso em outra veia que termina nas hastes de uma pinça cirúrgica que ela tem à mão. Numa anotação para Diego no diário de Frida, lê-se: “Meu sangue é o milagre que viaja nas veias do ar do meu coração para o seu”. Furiosa e desesperada por conta do divórcio, ela busca estancar o fluxo mágico com a pinça cirúrgica, mas o sangue continua gotejando, e forma em seu colo branco uma poça que transborda para formar outra poça. Embaixo, manchas na saia ecoam as flores vermelhas bordadas. A impressionante imagem de sangue no tecido branco faz pensar em martírio, em aborto, nos lençóis sujos de sangue de diversas telas de Frida. Mas, mesmo em face da tragédia, Frida é sardônica: algumas das florezinhas são transformadas em borrifos de sangue.

Os dois rostos propositadamente impassíveis estão de perfil, tendo ao fundo um céu cinzento e branco de nuvens malfeitas que empastam um céu tão turbulento como o que El Greco pintou acima dos cumes de Toledo: fendas sombrias nas nuvens escarpadas refletem a um só tempo o turbilhão interior das duas imagens e acentuam a perturbadora paralisia da pose e da postura das duas Fridas. Como é de praxe em seus autorretratos de corpo inteiro, Frida está sozinha em um espaço vazio, monótono e infinito. (Nos retratos em busto, paredes de vegetação invariavelmente encerram e isolam o espaço imediatamente atrás da figura.) Exceto pelo banco em que está

sentada, ela está completamente desconectada de qualquer objeto sólido que possa propiciar o conforto da familiaridade. Todos os seus poderes de observação estão fixados em sua própria imagem — foco graças ao qual a imagem contida parece ainda mais explosiva.

E mais solitária: a única companhia é ela mesma. A duplicação de seu eu aprofunda a sensação de abatimento e desânimo de sua solidão. Abandonada por Diego, ela segura a própria mão, e liga suas duas metades com um vaso sanguíneo. Assim, seu mundo é fechado em si mesmo, um beco sem saída. Kahlo disse uma vez que *As duas Fridas* mostrava a dualidade de sua personalidade[568]. Como os outros autorretratos em que ela aparece duas vezes (*Dois nus em uma floresta* e *Árvore da esperança*), *As duas Fridas* é uma imagem de autonutrição: Frida se conforta, se protege e se fortifica.

Aqui estão em jogo também outros tipos de dualidade. As longas horas que Frida passava examinando seu reflexo no espelho e reproduzindo esse reflexo devem ter intensificado sua sensação de que nela havia duas identidades: a de observadora e a de observada, seu eu visto de dentro e sua aparência exterior. Assim, Frida não apenas retratou a si mesma duas vezes, aqui e em outros autorretratos: ela tratou cismaticamente o corpo e o rosto. Ela pintava seu corpo, nu ou vestido com babados e fitas, com o escrutínio do artista; a fêmea no papel passivo de objeto belo, vítima da dor ou partícipe dos ciclos de fecundidade. Em contraste, encarando seu rosto no espelho, ela se via como a retratista e não como a imagem retratada. Assim, Frida tornou-se ao mesmo tempo a artista ativa e o modelo passivo, investigadora impassível e desapaixonada da sensação de ser mulher e repositório apaixonado das emoções femininas. Rivera reconheceu essa dicotomia homem-mulher quando chamou Frida de “la pintora más pintor”[569] — usando os termos masculino e feminino.

Em sua carta de janeiro a Nickolas Muray, Frida mencionou que estava “trabalhando feito louca” para terminar um quadro grande para a exposição surrealista, e em 6 de fevereiro disse que pretendia mandar a mesma tela para a mostra que Julien Levy lhe oferecera para outubro e novembro (exposição que nunca foi realizada, por causa da guerra, segundo a explicação de Levy[570]). A obra a que ela se referia é *A mesa ferida*[571] (figura 55). Como *As duas Fridas*, trata-se de uma dramatização da solidão. No autorretrato duplo, Frida acompanhava a si mesma. Aqui ela é acompanhada de sua sobrinha e seu sobrinho, Isolda e Antonio Kahlo, seu cervo de

estimação El Granizo (que tinha esse nome porque supostamente suas manchas lembravam pedras de granizo), e por um Judas, um ídolo pré-colombiano e um esqueleto, mas cuja presença não é consoladora.

Atrás de uma comprida mesa, Frida e seus três companheiros inanimados encaram o observador como um tribunal. Bestial e usando um macacão, o Judas abraça Frida, e sua rede de fusos fálicos parece apanhá-la em uma armadilha. O braço alongado do ídolo pré-colombiano de Nayarit (baseado numa escultura de um casal sentado que hoje faz parte do acervo do Museu Frida Kahlo) está pintado de tal maneira que parece abraçar Frida e ser uma continuação do braço da pintora. Igualmente íntimo, o sorridente esqueleto de argila acaricia um cacho dos cabelos de Frida, emaranhando a madeixa na mola espiralada que constitui seu braço. O peito e o pé direito do Judas estão sangrando, o ídolo tem uma perna mecânica e o esqueleto tem o pé direito quebrado (como Frida). Até mesmo a mesa está quebrada. O sangue que goteja de seus nós escorre no chão, nos pés do Judas e do esqueleto, e nos babados do vestido *tehuano* de Frida; as pernas da mesa são pernas humanas dissecadas, como as de um *écorché*. Como símbolo de domesticidade, a mesa ferida deve representar o casamento despedaçado de Frida.

Frida pintou um cuidadoso palco-cenário. Duas pesadas cortinas decoradas com franjas se abrem para revelar uma plataforma de madeira em frente a um plano de fundo que consiste de um céu tempestuoso e uma floresta de plantas predadoras. Os personagens estão em um momento de animação suspensa, como atores um átimo depois de erguidas as cortinas. Sua estase é a do olho da tempestade: eles parecem congelados pela solidão em pânico da heroína. Provavelmente a peça sendo encenada era uma maneira de mandar uma mensagem a Diego: os atores estão sentados em um tribunal, e a sentença a que chegam enquanto encaram o observador é evidentemente furiosa.

A preocupação de Frida com a morte por ocasião de seu divórcio aparece novamente em *O sonho*, de 1940, em que ela dorme numa cama de quatro colunas que flutua no céu lavanda e nevoento de seu sonho — céu que parece ser uma continuação das sombras lavanda na amarrotada roupa branca que ela está vestindo (ilustração xv). Mais uma vez, ela faz dupla com o esqueleto, agora na forma do Judas que ela de fato mantinha pendurado no dossel da sua cama[572], e que, segundo ela explicava aos assustados e intrigados visitantes, tratava-se de um galhofeiro lembrete de sua própria mortalidade. Enquanto Frida dorme, a planta bordada de sua colcha amarela

(ela de fato tinha uma colcha amarela com flores bordadas) ganha vida, tornando-se uma trepadeira espinhenta que explode em folhagem em volta do seu rosto, sai da cama e ganha o ar, como se Frida estivesse sonhando com o tempo em que, muito depois de sua morte, as plantas brotariam de sua cova.

Assim como Frida, o esqueleto repousa a cabeça sobre dois travesseiros, mas, em vez de uma trepadeira, seu corpo está emaranhado numa trama de fios e explosivos, e ele segura um buquê de flores lavanda. Diferentemente de Frida, cujo rosto adormecido está sereno, o esqueleto olha fixamente para a frente e faz careta. Sentimos que ele pode explodir a qualquer momento, tornando real o sonho de Frida sobre a morte. O esqueleto é o “amante” de Frida, como Diego disse uma vez para provocá-la. É a outra metade de Kahlo.

Em quase todos os autorretratos pintados no ano do divórcio, Frida dá a si mesma companheiros — esqueletos, um Judas, a sobrinha e o sobrinho, a sua metade alternativa e seus animais de estimação. Destes, os mais intrigantes são seus macacos, que muitas vezes a abraçam como amigos íntimos.

Em seu primeiro autorretrato com um macaco, a tela *Fulang-Chang e eu*, o companheiro de Frida é essencialmente um símbolo de promiscuidade, mas é também sua prole e seu ancestral (em *Moisés*, de 1945, ela coloca um macho e uma fêmea primatas junto ao homem e à mulher originais): Frida traça um paralelo entre as características simiescas de seu animal de estimação e as dela própria, e então enfatiza seu sentimento de conexão com o animal enrolando uma fita de seda lavanda em torno do próprio pescoço e do pescoço do macaco. Tudo isso é feito no espírito de afeto e humor. Quando, por outro lado, no quadro *Autorretrato com macaco* (de 1940, ilustração xvii), ela enrola quatro vezes uma fita vermelha no pescoço e depois a usa como um laço de sangue metafórico para se ligar ao macaco, o sentimento é de desespero; e é sinistra a maneira como o animal envolve o pescoço dela com o braço, de modo que sua pata se funde aos — ou parece ser uma extensão dos — cabelos trançados de Kahlo.

Depois do divórcio, os macacos de Frida — em especial o macaco-aranha chamado Caimito de Guayabal (“fruto da goiabeira”), que Diego trouxera de uma de suas viagens ao sul do México — ajudaram a preencher o lugar vazio deixado por sua criança travessa e ciumenta, Diego. Eles também ocuparam o lugar dos filhos que, agora, Frida estava certa de que jamais teria. Assim, em sua arte os macacos desempenham um papel mais sutil e complexo. A partir

de 1939, quando ela pinta a si mesma em autorretratos em busto com coisas como fitas, veias, trepadeiras, galhos espinhentos, patas de macacos ou fios dos próprios cabelos em volta do pescoço, o observador sente que esses “conectores” ameaçam sufocá-la e acentuam a sensação de claustrofobia criada pelas paredes de plantas silvestres que encerram e isolam o espaço diretamente atrás dela. E, embora sirvam de consolo e ofereçam companhia a Frida, os macacos sublinham seu terror de estar sozinha. A proximidade física dos primatas é perturbadora. Apesar de toda a sua inocência pueril, enfaticamente os macacos-aranha não são crianças. São animais selvagens. Em suas telas, a inquietude animalasca dos macacos acentua a tensão da calma régia de Frida, e alude à selvageria turbulenta e bestial sob sua pele.

Em outro *Autorretrato* de 1940, que Frida vendeu a Nickolas Muray, ela aparece acompanhada de Caimito de Guayabal e um gato preto; no colar de espinhos que usa está pendurado um colibri morto (ilustração xvi). O macaco combina à sua imprevisibilidade símia o que parece ser uma capacidade quase humana de empatia para com sua dona abandonada. Enquanto manuseia cuidadosamente o colar de Frida, o observador sente que bastaria um puxão irrefletido para que ele agravasse as feridas de Kahlo. O gato também é uma ameaça. Equilibrado e em posição de fera prestes a se lançar sobre a presa, as orelhas à frente, o felino crava os olhos no beija-flor pendurado sobre a pele — nua e já sangrando — de Frida. Uma vez que o colibri não apenas representa uma espécie com que Frida se sentia intimamente ligada (em um desenho de 1946 ela converteu em beija-flor as sobancelhas, e as pessoas diziam que ela andava com a leveza ligeira de um beija-flor), o corpo inerte da ave provavelmente é uma referência ao fato de que mais uma vez Frida estava se sentindo “assassinada pela vida”. Há ainda outro significado: no México, os beija-flores [\[573\]](#) são usados como amuletos mágicos para trazer sorte no amor.

Frida também usa uma coroa de espinhos de Jesus como colar em outro autorretrato em busto do mesmo ano, em que um broche em formato de mão segura uma fita em que se lê: “Pintei este retrato no ano de 1940 para o dr. Eloesser, meu médico e melhor amigo. Com todo amor, Frida Kahlo” (ilustração xix). Como no autorretrato de Muray e em *A coluna partida* — a bem da verdade, como em muitos de seus autorretratos —, Frida amplificou seu sofrimento pessoal dando significação ao cristianismo. Ela se apresenta como mártir. Os espinhos arrancam sangue. Embora rejeitasse a religião, o

arsenal imagético cristão, especialmente os martírios teatralmente sangrentos comuns na arte mexicana, permeia a obra de Frida. A sanguinolência e a automortificação remontam, obviamente, à tradição asteca, pois os astecas não apenas praticavam sacrifícios humanos em larga escala, mas também perfuravam a própria pele^[574] e as orelhas para arrancar o sangue que, segundo sua crença, garantia lavouras férteis. Mas foi o cristianismo que introduziu no México colonial o retrato da dor em termos realistas e humanos; como resultado, toda igreja mexicana tem uma escultura assustadoramente verista de Jesus^[575], seja açoitado no poste, seja arrastando a cruz ou morto, o corpo sempre salpicado de chagas sangrentas e supuradas. Frida, que era dona de uma pintura particularmente horrenda — e de revirar o estômago — de Jesus no caminho do Calvário, usava a mesma dor e realismo extremos para transmitir sua mensagem; se ela tomou de empréstimo a retórica do cristianismo, foi porque suas telas tratavam, à sua própria maneira, da salvação.

Embora nesse período estivesse tentando acelerar sua produção de modo que conseguisse viver à custa do próprio trabalho, e embora haja semelhanças nos vários formatos de autorretratos em busto, Frida não usava uma fórmula. De fato, o ângulo em que sua cabeça está virada é quase sempre o mesmo; esse era claramente o ângulo que minimizava o movimento envolvido no revezamento do olhar da artista entre a tela e o espelho. Mas cada quadro é tratado como uma autoconfrontação independente. A aguda atenção aos detalhes, como a maneira como o beija-flor está preso ao colar de espinhos, a escolha e a posição das plantas (botões brancos ao lado de finos galhos marrons e secos no *Autorretrato* de Eloesser, por exemplo) ou o ritmo preciso e a firmeza de uma fita fazem de cada retrato uma obra particularmente distinta. Em todos eles, o semblante de Frida é mais grave, a cabeça erguida com sua característica altivez. Seu rosto está mais velho, mais tenso e mais circunspecto do que nos autorretratos anteriores à separação de Diego. Pode-se sentir a emoção atrás da máscara de controle à medida que Frida se retesa contra sua própria vulnerabilidade e ao mesmo tempo se certifica de que o observador reconhece seu sofrimento. Sua elaborada automitologização propicia a distância psicológica do que, caso contrário, poderia ser uma esmagadora tristeza. Talvez recorrendo à devoção de sua infância católica, Frida se converte em um ícone que ela — e outros — podem adorar, transcendendo, assim, a dor.

Os autorretratos a partir de 1940 também mostram claramente o grau com que Frida àquela altura tinha compreendido o poder das cores de comunicar emoção. Para olhos acostumados à tradição francesa, as escolhas de cor de Frida — oliva, alaranjado, violeta, muitos tons terrosos e amarelo alucinatório — são dissonantes. Muito embora sua paleta bizarra reflita o amor pelas incultas combinações de cores da arte mexicana popular, Frida astuciosamente faz com que a cor intensifique ou contrabalanceie o drama psicológico. O rosa é invariavelmente usado em contraste irônico com a violência ou a morte; em vários autorretratos, o amarelo-oliva acentua a sensação de opressão claustrofóbica; o azul-acinzentado dos céus de Frida e o lavanda ou a siena queimada de sua terra dão vigor à expressão de alienação e desespero. Uma vez que ela não usava muito o preto para modelar formas, suas telas possuem um brilho visionário.

Em seu diário de meados da década de 1940, Frida explicou o significado das cores na forma de uma espécie de poema em prosa: “Eu vou tentar usar os lápis que estão apontados para um ponto infinito que sempre olha adiante”. E segue-se uma lista de cores e matizes, algumas designadas por pequenas manchas de linhas coloridas dispostas em desenhos, outras identificadas pelos nomes:

Verde: luz quente e boa.

Violeta-avermelhado: Asteca. Tlapali [palavra asteca para “cor” usada na pintura e no desenho]. Sangue velho da figueira-da-índia. A mais viva e mais velha.

Marrom: cor do *mole*, da folha que se vai. Terra.

Amarelo: loucura, doença, medo. Parte do sol e da alegria.

Azul-cobalto: eletricidade e pureza. Amor.

Preto: nada é preto, nada *mesmo*.

Verde-folha: folhas, tristeza, ciência. A Alemanha inteira é dessa cor.

Amarelo-esverdeado: mais loucura e mistério. Todos os fantasmas usam ternos dessa cor. [...] ou pelo menos as roupas de baixo.

Verde-escuro: cor das más notícias e dos bons negócios.

Azul: distância. Também a ternura pode ser desse tom de azul.

Magenta: Sangue? Bom, quem sabe!

O *Autorretrato* de Eloesser tem cores melodramáticas — rosa, ocre-esverdeado, amarelo, o vermelho-vivo dos lábios e do sangue de Frida. Sua

opulência barroca e o predomínio de um rosa opalino contrastam violentamente com a dolorosa imagem do pescoço sangrando de Frida. O observador é levado a pensar nas imagens do Cristo lacerado das igrejas mexicanas, em que suas medonhas chagas são rodeadas de belas flores, rendas e veludos luxuosos e ouro. Em contraste, o *Autorretrato com macaco* é sombrio e austero; o preto nos interstícios entre as folhas da parede de folhagem sugere que é noite; a lúgubre escuridão noturna é intensificada pela fita vermelho-sangue circundando o pescoço de Frida. Por outro lado, no *Autorretrato* (figura 56) encomendado por Sigmund Firestone, a combinação de um luminoso fundo verde-amarelado com fitas violeta nos cabelos pretos, mais as contas de jade e os bordados lavanda no *huipil* (camisa ou blusa), irritam e enervam o observador, e Frida certamente sabia disso. Se amarelo e amarelo-esverdeado significavam loucura, Frida devia estar se sentindo louca, pois usou uma tremenda quantidade de amarelo nas telas produzidas durante seu divórcio de Diego.

Frida pintou outro autorretrato em 1940, em que a enervante ferroadada de cor transmite sua angústia de se ver separada de Diego. *Autorretrato com cabelos cortados* mostra a artista sentada em uma cadeira mexicana amarelo-vivo no meio de uma vasta porção de terra marrom-avermelhada coberta por fios de seus cabelos pretos, que ela acabou de cortar com a tesoura que ainda empunha (ilustração xviii). O céu está repleto de nuvens, como as nuvens do *Autorretrato* dedicado ao dr. Eloesser. A cadeira é alegre e folclórica, mas a maneira como Frida fez dela o único objeto de cor viva no quadro acentua o sentimento de desolação da artista.

Um mês depois de consumado o divórcio, Frida fez o que tinha feito em 1934 em resposta ao adultério de Diego com Cristina: cortou (bem curtos) os cabelos. Em 6 de fevereiro, ela escreveu a Nickolas Muray: “Preciso te dar as más notícias: cortei os cabelos, e agora estou parecendo uma bichinha. Bom, vão crescer de novo, espero!”. Supostamente, Frida teria alertado Diego[576] de que cortaria os longos cabelos que ele adorava caso Rivera insistisse em manter seu romance do momento (talvez com Paulette Goddard). Ele persistiu, e ela cumpriu a ameaça. Verdadeira ou não, essa história é típica de Frida. Um clima de retaliação furiosa é expresso em *Autorretrato com cabelos cortados*, em que ela despiu as roupas *tehuanas* que Diego gostava que ela usasse e, em vez disso, veste um sóbrio terno masculino[577], de tonalidade escura, tão largo que deve ser de Diego. Ela está sentada com as

pernas abertas, como um homem, e usa camisa e sapatos de amarrar masculinos. Os brincos são o único vestígio de feminilidade.

Ao destruir os atributos da sexualidade feminina, Frida cometeu um ato de vingança que serve para acentuar sua solidão. Um tufo de cabelos está pendurado entre suas pernas, como um animal assassinado. Ela segura a tesoura junto aos genitais, exatamente na posição da pinça cirúrgica que prende a veia que a liga ao retrato em miniatura de Diego em *As duas Fridas*. Em ambas as telas, o observador sente que algum ato macabro foi levado a cabo — uma violenta rejeição da feminilidade ou um desejo de extirpar uma parte de si mesma que possuía a capacidade de amar. Obviamente, o corte simbólico da vulnerabilidade e do afeto não estanca a malignidade do sofrimento. Em *As duas Fridas*, da veia cortada continua pingando sangue. Em *Autorretrato com cabelos cortados*, Frida está rodeada de fios de cabelos sinistramente animados, que se espalham pela terra e se entrelaçam como trepadeiras ou cobras nas travessas da cadeira amarela. Uma vez que esses tufos de cabelo não diminuem de tamanho conforme recuam no espaço, eles parecem flutuar no ar, e assim lembram as veias, trepadeiras, raízes e fitas que em outros autorretratos são símbolos da sensação de Frida (ou de seu desejo) de estar ligada a realidades além de si mesma. Aqui, como em *As duas Fridas*, a raiva e a dor juntam forças para romper as conexões de Frida com o mundo exterior — e mais especificamente com Diego. Frida está absolutamente sozinha em uma vasta e vazia planície, sob um céu sem sol. Na parte superior do quadro, há versos de uma antiga canção: “Olha, se te amei foi pelo teu cabelo; agora que estás careca, já não te amo”. Frida faz de sua impotente retaliação uma pesarosa piada: extirpar um sinal de feminilidade torna-se pouco mais do que a ilustração de uma canção popular. Desafiadora, sozinha, cercada por um testemunho de sua vingança que é tão horripilante quanto as gotas e manchas de sangue de outros quadros, Frida é uma imagem inesquecível de fúria e sexualidade machucada.

Foi perspicaz a observação de Rivera de que Frida produziu algumas de suas melhores obras no período em que os dois estiveram divorciados. Ela trabalhou com afinco porque estava determinada a não aceitar dinheiro de Diego. Em carta a Muray, datada de 13 de outubro de 1939, ela dissera:

Querido, devo dizer que não estou te mandando a pintura com o Miguel [Covarrubias].
Semana passada tive de vendê-la a alguém por intermédio de Misrachi porque precisei

de dinheiro pra ver um advogado. Desde que voltei de Nova York, não aceitei um maldito centavo que seja do Diego, por razões que você deve entender. Enquanto eu viver, nunca aceitarei dinheiro de homem nenhum. Quero suplicar que me perdoe por fazer isso com um quadro que eu tinha pintado pra você. Mas mantereí minha promessa e pintarei outro assim que me sentir melhor.

(Frida provavelmente está falando de algum autorretrato, que ela substituiu pintando o *Autorretrato* com o colibri pendurado no colar de espinhos.)

Frida tentou viver da pintura, esforçando-se mais do que nunca para vender suas telas, que ela enviava em pequenos grupos a Julien Levy. Seus amigos tomaram seu partido e a socorreram quando ela precisou. Conger Goodyear, por exemplo, escreveu a ela em março de 1940: “Acho que você está certíssima[578] em não aceitar nada de Diego. Se você realmente precisar de dinheiro, é só me dizer que eu te mando algum. Em todo caso, quero outro quadro seu. Você vai me dar a primeira opção de compra dos que está mandando para Julien Levy?”. Anita Brenner escreveu oferecendo ajuda[579] com as despesas médicas, e avisando que o dr. Valentiner queria saber se ela estava precisando de dinheiro. Mary Sklar e Nickolas Muray mandavam dinheiro todo mês. “Nick querido”, ela escreveu a Muray em 18 de dezembro de 1939,

Você vai dizer que eu sou uma perfeita desgraçada e f.d.p.! Eu [te] pedi dinheiro e nem te agradei. Esse é realmente o limite, menino! Estive duas semanas doente. De novo o meu pé, e gripe. Agora eu te agradeço um milhão de vezes pelo favor tão generoso e com relação ao pagamento eu peço que você tenha a gentileza de esperar até janeiro. O Arensberg de Los Angeles vai comprar um quadro. [Walter G. Arensberg era um renomado colecionador que se apaixonou pelo cubismo por ocasião da Exposição Armory em 1913 e depois ampliou seu gosto, incluindo entre suas preferências também o surrealismo.] Tenho certeza de que terei o dinheiro no ano que vem e imediatamente vou te devolver suas cem pratas. Tudo bem pra você? Caso você precise antes, posso providenciar outra coisa. Em todo caso, eu quero dizer que foi realmente muito gentil da sua parte me emprestar esse dinheiro, eu precisava tanto [...]. Acho que aos poucos vou conseguir resolver meus problemas e sobreviver!!

Para levantar dinheiro, ela pensou em alugar sua casa a turistas, mas o plano não vingou. “Consertar a casa custaria uma fortuna que eu não tinha e o

Misrachi não me emprestou”, ela disse a Muray, “e, em segundo lugar, porque a minha irmã não era exatamente a pessoa indicada pra cuidar de um negócio como esse. Ela não fala uma mísera palavra de inglês e seria impossível que ela desse conta do recado. Então a minha única esperança é o meu trabalho.”

Os amigos a incentivaram a se inscrever na competição Interamericana da Fundação Guggenheim de 1940, na esperança de ganhar uma bolsa. O irmão de Mary Sklar, o crítico e historiador da arte Meyer Schapiro e Carlos Chávez estavam entre os que a apadrinharam. Outros nomes que escreveram cartas de recomendação foram Wiliam Valentiner, Walter Pach, Conger Goodyear, André Breton, Marcel Duchamp e Diego Rivera. Schapiro afirmou:

Ela é uma pintora excelente[580], verdadeiramente original, uma das mais interessantes artistas mexicanas que eu conheço. Seu trabalho faz bonito quando posto ao lado dos melhores quadros de Orozco e Rivera; em muitos sentidos sua obra é mais nativamente mexicana do que a deles. Se ela não possui o sentimento trágico e heroico dos muralistas, está mais próxima da tradição comum mexicana e de sua sensibilidade para a forma decorativa.

As próprias declarações de Frida (em espanhol) no seu formulário de inscrição são um modelo de modéstia (e erros de ortografia). Talvez tivesse sido melhor soar mais complexa e mais presunçosa, pois ela não ganhou a bolsa.

Antecedentes Profissionais:

Comecei a pintar doze anos atrás, durante a convalescência de um acidente automobilístico que me obrigou a ficar presa à cama por quase um ano. Durante todos esses anos, trabalhei com o impulso espontâneo do meu sentimento. Jamais segui escola alguma ou a influência de quem quer que fosse, tampouco esperei obter do meu trabalho mais do que a satisfação de pintar e de dizer o que de outra forma eu não conseguiria dizer.

Obra:

Pintei retratos e também estudos em que paisagem e natureza-morta são de grande importância. Consegui encontrar, sem ser coagida por nenhum tipo de preconceito, uma expressão pessoal na pintura. Por doze anos, minha obra consistiu em eliminar tudo que

não se originasse dos motivos líricos interiores que me impeliam a pintar.

Uma vez que meus temas foram sempre as minhas sensações, meus estados de espírito e as profundas reações que a vida produz em mim, frequentemente objetifiquei tudo isso em figuras de mim mesma, o que era a coisa mais sincera e verdadeira que eu podia fazer de modo a expressar o que eu sentia dentro e fora de mim mesma.

Exposições e vendas de quadros:

Só comecei a expor no ano passado (1938), na Galeria de Julien Levy em Nova York. Levei vinte e cinco quadros. Doze foram vendidos, para as seguintes pessoas:

Conger Goodyear	Nova York
Sra. Sam Lewisohn	Nova York
Sra. Clare Luce	Nova York
Sra. Salomon Sklar	Nova York
Edward G. Robinson	Los Angeles (Hollywood)
Walter Pach	Nova York
Edgard Kauffman	Pittsburgh
Nicholas Murray	Nova York
Dr. Roose	Nova York

e para duas outras pessoas de cujos nomes não me lembro, mas que Julien Levy pode identificar. A exposição foi realizada de 1o a 15 de novembro de 1938.

Depois tive uma mostra em Paris, organizada por André Breton na Galeria Renou et Colle, de 1o a 15 de março de 1939. Minha obra despertou o interesse dos críticos e artistas parisienses. O Museu Louvre (Jeux de Paume) adquiriu um dos meus quadros.

Embora Frida quisesse viver de sua pintura, ela não fez nenhum tipo de concessão de modo a tornar sua arte mais vendável. Somente os amigos compravam telas dolorosas e sangrentas como o *Autorretrato* vendido a Muray. E, nas raras ocasiões em que trabalhava sob encomenda, ela não necessariamente pintava o que o cliente esperava, mas fazia da encomenda uma oportunidade para transmitir seu desespero privado. Mesmo quando a encomenda era um retrato de outra pessoa e não dela mesma, Frida não conseguia evitar a tendência de transformar a pintura em uma declaração pessoal — intimamente relacionada a eventos de sua própria vida.

É certamente o caso de um dos quadros que ela pintou no período em que

estava separada de Diego, *Suicídio de Dorothy Hale* (figura 54), tela tão sanguinolenta que lembra o horror de *Umas facadinhas de nada*. O suicídio é mostrado em três etapas sucessivas. Primeiro há uma diminuta figura em pé junto a uma janela de um dos andares mais altos do Hampshire House, edifício do qual a atriz Dorothy Hale saltou para a morte em 21 de outubro de 1939. A seguir, vemos uma figura bem maior, o corpo da mulher caindo de ponta-cabeça, de olhos arregalados encarando o observador. Nuvens felpudas ocultam parcialmente o corpo, o que faz com que o salto pareça mais palpável. Por fim, vemos o cadáver estatelado no chão, rígido como uma boneca chinesa, sobre uma poça de sangue. O sangue escorre da orelha, da boca e do nariz, curiosamente acentuando a beleza do rosto. Os olhos ainda estão abertos, e encaram o observador, com a calma melancólica de animal ferido.

Clare Booth Luce, que encomendou de Frida o retrato[581] na estreia da exposição da mexicana nos Estados Unidos, diz[582] que Frida conhecera pessoalmente Dorothy no México e em Nova York. Ela fazia parte de um pequeno círculo de amigos ligados à revista *Vanity Fair* (da qual a sra. Luce era então editora adjunta), grupo que incluía Miguel e Rosa Covarrubias, Muray e Noguchi.

“Ela era uma menina tão bonita”[583], relembra Noguchi.

Todas as minhas meninas são bonitas. Fui com ela para Londres em 1933. Bucky [Buckminster Fuller] e eu estávamos lá, uma noite antes de ela fazer aquilo. Eu me lembro muito bem, ela disse: “Bom, é o fim da vodca. Não tem mais”. Foi assim, sabe. Eu nem dei muita atenção, mas depois me dei conta do que ela estava falando. Dorothy era tão linda, e ela embarcou nesse mundo falso. Ela não queria ficar em segundo plano, e deve ter pensado que estava em decadência.

Em suas próprias palavras, a sra. Luce conta a história do retrato:

Dorothy Donovan Hale[584] era uma das mulheres mais lindas que eu já conheci, nem mesmo a jovem Elizabeth Taylor, com quem ela se parecia, era mais bonita. Ex-corista de Ziegfeld, ela era esposa de Gardiner Hale, elegante retratista de Nova York. O jovem casal Hale tinha muitos amigos, não apenas na sociedade, onde Hale angariava suas encomendas de retratos, mas também entre os artistas do período, incluindo Diego Rivera e Frida Kahlo.

Hale morreu em um acidente automobilístico na Costa Oeste em meados da década de 1930, deixando Dorothy com muito pouco dinheiro. Depois de fracassar em testes de cinema em Hollywood, ela voltou para Nova York, onde os amigos — entre os quais eu mesma — de tempos em tempos lhe davam dinheiro, para que ela pudesse viver com classe, no mesmo estilo de vida que estava acostumada a ter com Gardiner.

Todos nós acreditávamos que uma moça de beleza e charme tão extraordinários não levaria muito tempo para seguir uma carreira ou encontrar um novo marido. Infelizmente Dorothy tinha muito pouco talento e nenhuma sorte.

Pelo que me lembro, foi na primavera de 1938 que ela me confidenciou alegremente que tinha encontrado “o grande amor de sua vida” — Harry Hopkins, o mais confiável conselheiro político do presidente Franklin Delano Roosevelt, de quem era confidente pessoal. O noivado, ela disse, seria anunciado em breve. Ela disse que teria com Hopkins um casamento “digno da Casa Branca”. Bom, mas enquanto isso ela precisava de dinheiro para pagar o aluguel da suíte do Hampshire House.

Notas sobre o noivado com Hopkins saíram em colunas de fofocas, mas outros colunistas sociais citaram “fontes da Casa Branca” que negavam que o caso Hopkins-Hale acabaria no altar. O casamento nunca aconteceu. Gente bem informada em Washington garantiu que fdr tinha dado ordens a Harry para que terminasse o romance com Dorothy e se casasse com Lou Macy, amiga íntima dos Roosevelt, ao que Hopkins obedeceu. A maioria dos colunistas de fofocas deixou brutalmente claro que Dorothy tinha levado um fora.

Então, mais uma vez, Dorothy precisou de dinheiro para pagar o aluguel, e mais uma vez eu disse que tudo bem. Mas dessa vez eu disse também: “Sabe do que você precisa urgentemente? Um emprego”. Decidimos que ela poderia facilmente dar conta de atuar como recepcionista no Pavilhão Norte-Americano das Artes na Feira Mundial. Bernard Baruch, meu bom amigo, era amigo próximo de Bob Moses, o principal diretor da feira. Marquei uma reunião entre Dorothy e Baruch, para que ela conversasse com ele e obtivesse uma carta de apresentação para levar a Moses.

Dias depois, eu estava na seção de roupas feitas sob medida da Bergdorf Goodman. Uma modelo entrou piruetando, usando um longo deslumbrante. Perguntei o preço. Custava cerca de quinhentos ou seiscentos dólares — preço astronômico para um vestido, quarenta anos atrás. Eu disse: “Caro demais para mim”. A vendedora comentou: “A sra. Gardiner Hale acabou de encomendar”. Furiosa, eu pensei: “Então é assim que ela gasta o dinheiro de que ela precisa com tanta urgência para pagar o aluguel!”.

Quando ela me telefonou, dias depois, eu estava tão irritada com ela que mal ouvi o que ela disse. Foi quando ela decidiu que sairia numa longa viagem. Ela disse que por ora queria manter em sigilo qual seria seu destino, mas, como ficaria muito tempo longe, ela daria um coquetel de despedida, para o qual convidaria apenas os amigos mais queridos. Então ela perguntou se eu iria e: “Querida, o que você acha que eu devo usar na minha festa de despedida?”.

Eu tinha uma resposta na ponta da língua: “Que tal aquele lindo vestido Bergdorf que você comprou com o dinheiro do aluguel que eu te dei?”. Mas não fiz isso. Se ela ia mesmo sair em uma longa viagem, a maldita história do dinheiro do aluguel tinha terminado. Em vez disso, respondi com frieza: “Sinto muito, mas não posso ir à sua festa. A roupa que fica melhor em você é aquele velho vestido preto de seda Madame x. Espero que a sua viagem corresponda às suas expectativas”. E desliguei.

Na manhã seguinte à festa, a polícia ligou. Por volta das seis da manhã. Dorothy Hale tinha pulado da janela da sua suíte no último andar do Hampshire House. Como o coquetel tinha terminado pouco antes da meia-noite, ela tivera bastante tempo para pensar.

Ela estava usando minha roupa favorita — seu vestido de seda preto, de *femme fatale*, e um buquê de pequenas rosas amarelas, que Isamu Noguchi tinha mandado a ela.

A única mensagem que ela havia deixado em seu apartamento era um bilhete endereçado a mim. Ela me agradecia pela amizade e me pedia para que sua mãe, que vivia no interior do estado de Nova York, fosse notificada, de modo que se tomassem as providências para que ela fosse enterrada no jazigo da família.

Foi um tremendo desperdício. Dorothy era tão linda, e tão vulnerável. Bernie Baruch telefonou no mesmo minuto em que leu a notícia nos jornais. Ele me disse que, quando Dorothy pediu a ele que usasse sua influência junto a Bob Moses para conseguir-lhe um emprego, ele respondeu que já era tarde demais para que ela tentasse arranjar um emprego capaz de assegurar o estilo de vida a que ela estava acostumada. Ela precisava não de um emprego, mas de um marido, e a melhor maneira de arrumar um era ir a festas, com a aparência mais bonita possível. Então ele deu a ela mil dólares, mas com uma única condição — que ela usasse o dinheiro para comprar o vestido mais lindo que encontrasse em Nova York.

Pouco tempo depois disso, fui a uma exposição de Frida Kahlo. A galeria estava lotada. Frida se aproximou de mim e imediatamente começou a falar do suicídio de

Dorothy. Eu não queria conversar sobre o assunto, pois a minha consciência ainda estava me atormentando porque eu tinha acusado erroneamente Dorothy — em pensamento — de se aproveitar de mim. Kahlo não perdeu tempo e logo sugeriu pintar um *recuerdo* de Dorothy. Eu não sabia falar espanhol tão bem a ponto de entender o que significava a palavra *recuerdo*. Pensei que se tratava de um retrato pintado de memória. Achei que Kahlo pintaria um retrato de Dorothy ao estilo do *Autorretrato* dela própria [dedicado a Trotsky] que eu comprara no México (e ainda tenho).

De repente, ocorreu-me que um retrato de Dorothy pintado por uma artista famosa podia ser algo que a pobre mãe dela gostaria de ter. Frida concordou com a minha ideia. Perguntei o preço, Kahlo fixou um, e dei carta branca. “Vá em frente. Quando terminar o retrato, me envie e eu então o encaminharei para a mãe de Dorothy.”

Para sempre vou me lembrar do choque que tive quando tirei o quadro da caixa. Eu me senti enojada, fisicamente *mal*. O que eu ia fazer com aquela pintura medonha do cadáver estatelado da minha amiga, o sangue escorrendo na moldura? Eu não podia devolver — na parte de cima do quadro via-se um anjo com uma bandeira desfraldada proclamando em espanhol: “O suicídio de Dorothy Hale, pintado a pedido de Clare Boothe Luce, para a mãe de Dorothy”. Eu não encomendaria um quadro tão sangrento nem do meu pior inimigo, muito menos da minha desafortunada amiga.

Entre os muitos ardentes admiradores de Dorothy estavam Constantin Alajalov, renomado capista da *New Yorker*, e o escultor Isamu Noguchi. Não me lembro para qual dos dois eu telefonei, pedindo que viesse me ver para tratar de uma questão urgente acerca de Dorothy. Em todo caso, eu disse a quem quer que tenha chegado que eu destruiria a tela com um par de tesouras, e queria uma testemunha para o meu ato. No fim das contas, decidi não destruir a obra desde que a bandeira proclamando que eu a havia encomendado fosse apagada e repintada. O admirador então levou a pintura embora e apagou a ofensiva legenda.

O memorial de Frida revela-se mais um *retablo* do que um *recuerdo*, porquanto mostra o desastre no momento em que ocorre (bem como a morte da protagonista), e havia, como apontou a sra. Luce, um anjo no céu. Numa faixa cinza na extremidade inferior da tela, há uma legenda escrita com sangue: “Na Cidade de Nova York, no dia 21 de outubro de 1938, às seis da manhã, se suicidou a sra. dorothy hale, atirando-se de uma janela muito alta do edifício Hampshire House. Em sua memória [agora há um espaço em branco de onde as palavras foram apagadas], este *retablo* foi pintado por frida

kahlo”. Do lado direito da inscrição, sob as palavras “cometeu suicídio” e acima da palavra “kahlo”, há uma mancha vermelha da qual escorre sangue. E, como em *Umas facadinhas de nada*, o sangue, pintado de maneira ilusionista e na escala do observador, suja a parte inferior da moldura. Parece que nas duas imagens mais terríveis de mortes violentas de mulheres criadas por Frida — ambas pintadas, significativamente, durante períodos em que Diego lhe causou grande dor —, Kahlo sentiu-se impelida a estender o espaço da pintura para o espaço real do espectador, transmitindo efetivamente o horror do tema da tela. Ela ampliou essa sensação de imediatismo e urgência pintando um dos pés de Dorothy — ela está sem sapatos, só de meias — projetando-se sobre a faixa — que não é a continuação do chão em que ela se encontra — como se invadissem nosso espaço. O pé *trompe-l’oeil* lança uma sombra sobre a palavra “hale” na inscrição do quadro.

A desolada irrealdade do espaço em que ocorre o suicídio é típica dos quadros de Frida, em que o verdadeiro tema é a solidão ou o desespero. O cadáver de Dorothy Hale jaz no chão vazio e marrom. Sem ser uma rua da cidade nem a calçada defronte ao Hampshire House, esse espaço anônimo é simplesmente um palco, desconectado em termos de escala ou perspectiva com o arranha-céu assomando atrás. Nesse espaço, não há nenhum objeto concreto que nos ofereça esteio no mundo “real” e normal. Não há nada que possa ser tocado, nada que possa confirmar a sanidade. Tudo parece imaterial e estranho, como num pesadelo.

Apesar de tanto horror, *Suicídio de Dorothy Hale* tem um aspecto curiosamente suave e lírico. A beleza delicada e viçosa da mulher está intacta — apesar de tudo —, bem como os sinais dos encantos femininos de Dorothy — o vestido Madame x de *femme fatale*, o buquê de flores amarelas, símbolo da admiração de um homem. Talvez Dorothy tenha sido vítima de um conjunto de valores de que Frida não compartilhava, mas a compaixão de Kahlo por sua queda — literal e figurativa — e sua identificação com a situação da amiga dão a *Suicídio de Dorothy Hale* uma intensidade peculiar. Abandonada por Diego, para Frida era fácil entender por que motivo a mulher desprezada era capaz de dar uma festa de despedida usando seu melhor vestido e depois mergulhar para a morte. Nos meses que passou separada de Diego, Frida pensava, como já acontecera nos meses que se seguiram a seu acidente, que era preferível que *la pelona* a levasse embora. Mas Kahlo era uma sobrevivente. “*No hay remedio*. É preciso suportar.” Ela

escreveu a Nickolas Muray: “Vou te dizer uma coisa, menino, esta é a pior época da minha vida, e eu vou ficar surpresa se conseguir sobreviver”. Mas, é claro, ela conseguiu.

Capítulo 18

Segundo casamento

No dia 24 de maio de 1940, o quarto de dormir de Trotsky foi metralhado por um grupo de stalinistas que incluía o pintor David Alfaro Siqueiros. A tentativa de assassinato fracassou — Trotsky e Natalia esconderam-se debaixo da cama para escapar das balas. “Eles agiram como fabricantes de bombinhas”[\[585\]](#), disse Frida acerca dos assassinos. “Mataram um gringo chamado Shelton Harte, enterraram-no no Desierto de los Leones, e fugiram. Naturalmente a polícia os pegou: puseram Siqueiros atrás das grades, mas Cárdenas era *cuate* dele.” (Siqueiros foi solto um ano depois, sob a condição de deixar o país. Ele foi pintar murais no Chile.)

Por causa da amplamente alardeada desavença com Trotsky, Rivera imediatamente se tornou um dos suspeitos. Pouco depois da malograda tentativa de assassinato, Paulette Goddard viu, da janela de seu quarto de hotel, um destacamento de policiais preparando-se para cercar o estúdio de Diego em San Ángel. Ela telefonou para Rivera a fim de alertá-lo; Irene Bohus, que na ocasião estava com ele, enfiou-o no piso do carro, cobriu-o com telas e passou pelo coronel De la Rosa e seus trinta homens. Durante as semanas que Rivera passou escondido, Paulette Goddard era a única pessoa que sabia do paradeiro do muralista. “[Ela] trazia iguarias e vinhos em suas frequentes visitas[\[586\]](#). Só sua presença bastava para fazer do meu retiro um deleite.” Como Siqueiros, Rivera tinha amigos entre os altos funcionários do governo. Dois deles descobriram seu esconderijo e, segundo o relato do muralista, foram visitá-lo para alertá-lo de que corria perigo e para entregar-lhe um passaporte preparado para sua entrada nos Estados Unidos. “Saí secretamente do México e segui para São Francisco.” A bem da verdade, não foi uma fuga tão secreta. Rivera saiu do México pelo aeroporto da capital, com um passaporte regular e a promessa de pintar um mural para a biblioteca

do San Francisco Junior College — o que ele faria em público, na Treasure Island [Ilha do Tesouro], como parte do show “Arte em ação” da Exposição Internacional Golden Gate.

Em pouco tempo, Diego já estava instalado com Irene Bohus em um apartamento-estúdio no número 49 da Calhoun Street, em Telegraph Hill. (Ele planejava colocar Bohus em seu mural[587] — ela simbolizaria a mulher artista —, mas ela abandonou o emprego e o estúdio antes da conclusão do retrato, porque sua mãe teria sido contra a ideia de que a filha coabitasse no mesmo apartamento com um artista sem o beneplácito de um juiz ou um clérigo. Rivera substituiu a imagem de Bohus por um retrato de Emmy Lou Packard, outra assistente — que não morava em seu estúdio.)

Com o tema da Unidade Pan-Americana, o mural da Treasure Island expressava o posicionamento político então adotado por Rivera. Embora tivesse rompido com Trotsky, ele continuou sendo (por alguns anos) um ardoroso antistalinista, e, depois do pacto Hitler-Stálin, em 1939, tornou-se um veemente defensor da solidariedade interamericana[588], em oposição ao totalitarismo. Seu verdadeiro objetivo político, contudo, segundo ele próprio disse a Sigmund Firestone em carta datada de 30 de janeiro, era estabelecer uma “cidadania comum” para todo mundo nas Américas e destruir os totalitaristas de sua época: Hitler, Mussolini e Stálin. Ele queria criar uma cultura única[589], intercontinental e democrática, uma união, ele definiu, das antigas tradições do Sul e da atividade industrial do Norte.

Em seu mural, ele pintou sua forma pessoal de pan-americanismo: Rivera e Paulette Goddard estão de mãos dadas, ao mesmo tempo em que abraçam a árvore do amor e da vida. Os olhos azuis dela e os olhos castanhos dele entrecruzam-se amorosamente. O vestido branco virginal dela é curto, revelando suas lindas pernas. Ela representa “a meninice da América”[590], explicou Rivera em sua autobiografia, “[...] mostrada em contato amigável com um homem mexicano”. Rivera está de costas para Frida, que aparece de pé, empunhando paleta e pincel, encarando o espaço com um olhar que é tão fixo e abstrato como o da Estátua da Liberdade. Ela é “Frida Kahlo, [a] artista mexicana[591] de sofisticadas origens europeias que buscou inspiração na tradição plástica mexicana. Ela personifica a união cultural das Américas do Sul”.

Frida caiu gravemente doente depois do atentado contra a vida de Trotsky e a subsequente partida de Diego para os Estados Unidos. Três meses depois,

Ramón Mercader, que finalmente conseguira conquistar a amizade e a confiança de Frida, assassinou Trotsky com um golpe violento na cabeça, dado com uma picareta de alpinista. Ela ligou para Diego em São Francisco e deu a notícia. “Mataram o velho Trotsky esta manhã”[592], ela gritou. “Estúpido! A culpa é sua. Por que foi trazê-lo aqui?”

Uma vez que tinha conhecido o assassino em Paris e o convidara para jantar em sua casa em Coyoacán, Frida era suspeita do crime. A polícia a buscou e a interrogou por doze horas[593]. “Saquearam a casa de Diego”[594], ela lembrou.

Roubaram um magnífico relógio que eu dera a ele, e desenhos, aquarelas, quadros, tintas, ternos — pilharam a casa de cabo a rabo. Havia 37 policiais revirando tudo na casa. Eu sabia que eles viriam, organizei os papéis e joguei toda a papelada política no porão do casarão, debaixo da cozinha. Então a polícia chegou e nós — a minha irmã e eu — ficamos dois dias chorando na cadeia. Enquanto isso, a casa foi esvaziada, e os filhos da minha irmã ficaram sozinhos, sem comida; imploramos a um policial pra que tivesse bondade e se dispusesse a ir lá pra dar algo de comer a eles. Depois de dois dias, nos libertaram, porque não tínhamos culpa nem do assassinato nem do tiroteio [a tentativa de homicídio perpetrada por Siqueiros].

Depois da guerra, em seus esforços para ser readmitido no Partido Comunista, Rivera afirmou, com orgulho[595], que tinha lutado para assegurar a concessão de asilo político a Trotsky com o propósito de mandar assassiná-lo, e algumas pessoas argumentaram que ele e Frida de fato podiam ter participação no complô para matar o russo. Essa hipótese parece forçada: os Rivera podiam não subscrever a moralidade convencional, mas não eram amorais, e amavam a vida de maneira apaixonada demais para serem capazes de assassinato, a despeito das ordens do Comintern. A bazófia de Rivera era típica de seu clownesco oportunismo político, semelhante à sua insistência em dizer que tinha lutado ao lado de Zapata ou Lênin ou, como contou ao poeta chileno Pablo Neruda[596] — que visitou o México em 1940 —, que era metade judeu e era o verdadeiro pai do general nazista Rommel (a outras pessoas ele disse que Pancho Villa era o pai de Rommel), “fato” que, o muralista alertou Neruda, devia ser mantido em sigilo, por temer que sua revelação tivesse desastrosas consequências internacionais. Politicamente Diego era um cata-vento. Quando, na década de 1950, ficou sabendo do

assassinato de Beria, chefe da gpu soviética, Rivera virou-se para a amiga e crítica de arte Raquel Tibol e disse: “Raquelito, devemos abrir uma garrafa[597] de vodca para brindar a volta dos trotskistas ao poder na União Soviética”. Diego guardou para si mesmo o que ele pensava das implicações políticas mais amplas e de longo prazo da morte de Trotsky. Mas as consequências de curto prazo estavam claras: ele solicitou a proteção de uma guarda armada[598] enquanto pintava na Treasure Island, pois estava convencido de que haveria represálias contra sua pessoa.

Se Diego não chorou pelo ex-camarada, ficou profundamente perturbado quando ouviu a notícia da prisão de Frida e do agravamento de sua doença. Em nome de Kahlo, ele foi conversar com o dr. Eloesser em busca de aconselhamento médico. Eloesser recomendou que Frida fosse para São Francisco, e ligou para Kahlo a fim de dizer que não aprovava o tratamento que ela estava recebendo no México. A seu ver, o problema era uma “crise de nervos”, para a qual a cirurgia recomendada por seus colegas mexicanos de nada adiantaria.

Diego te ama muito[599] [escreveu o dr. Eloesser], e você o ama. Também é verdade, e você sabe melhor do que eu, que além de você ele tem duas grandes paixões — 1) a pintura 2) as mulheres em geral. Ele nunca foi, nem nunca será monogâmico, algo que é imbecil e antibiológico.

Reflita, Frida, com base nisso. O que você quer fazer?

Se você acha que pode aceitar os fatos como eles são, que pode viver com ele sob tais condições, e que a fim de viver de maneira mais ou menos pacífica você conseguiria enterrar seu ciúme natural e dedicar-se entusiasticamente ao trabalho, pintando, trabalhando como professora, o que quer que seja [...] se absorver de coisas até ir para a cama toda noite exausta pelo trabalho [então se case com ele].

Uma coisa ou outra. Reflita, querida Frida, e decida.

Frida decidiu. No início de setembro, ela foi para São Francisco, onde Diego e o dr. Eloesser a esperaram no aeroporto. Depois de passar alguns dias com Diego no apartamento dele, Frida deu entrada no Hospital St. Luke's, onde o dr. Eloesser descartou os graves diagnósticos dos médicos mexicanos e prescreveu repouso e abstinência de álcool. Recomendou também eletroterapia e calcioterapia. Em pouco tempo, ela recobrou a saúde e a vitalidade. “Eu estava muito doente no México”[600], ela escreveu (em

carta em inglês) a Sigmund Firestone em novembro, de Nova York, para onde tinha ido acertar com Julien Levy os detalhes da exposição prevista para 1941 e para testemunhar no processo que Lupe Marín movera contra Bertram Wolfe (e seu editor) por tê-la caluniado de várias maneiras na biografia de Rivera. A carta de Frida (em inglês) continuava assim:

Três meses atrás eu estava deitada com um terrível aparato no queixo que me fazia sofrer como o diabo. Todos os médicos no México achavam que eu tinha de operar a coluna. Todos concordavam que eu tinha tuberculose nos ossos devido à velha fratura que eu sofri anos atrás em um acidente automobilístico. Gastei todo o dinheiro que eu tinha e o que eu não tinha consultando todos os especialistas em ossos de lá, e todos me contaram a mesma história. Eu estava com tanto medo que tinha certeza de que ia morrer. Além disso, eu estava muito preocupada com o Diego, porque ele tinha ido embora do México e fiquei dez dias sem saber onde ele estava, pouco depois [antes] de ele finalmente conseguir sair do país, aconteceu a primeira tentativa de assassinato de Trotsky, e depois eles o mataram. Então a minha situação, fisicamente e moralmente, era algo que eu nem consigo descrever pra você. Em três meses, eu perdi sete quilos e ainda por cima me sentia um lixo.

Por fim, decidi vir pros Estados Unidos e não dar mais atenção ao que diziam os médicos mexicanos. Então fui pra São Francisco. Lá fiquei internada no hospital mais de um mês. Fizeram todos os exames possíveis e não encontraram *nenhum sinal* de tuberculose, e *nenhuma necessidade* de operação. Você pode imaginar quanto fiquei feliz, e quanto fiquei aliviada. Além disso, vi o Diego, e isso me ajudou mais do que qualquer outra coisa. [...]

Descobriram que eu tenho uma infecção nos rins que causa a tremenda irritação nos nervos que passam pela perna direita e uma forte anemia. Minha explicação não parece muito científica, mas foi o que pude entender do que os médicos me disseram. Mas, em todo caso, me sinto um pouco melhor e estou pintando um pouco. Vou voltar pra São Francisco e vou me casar novamente com o Diego. (É o que ele quer, porque diz que me ama mais do que qualquer outra mulher.) Estou muito feliz. [...] Ficaremos juntos de novo, e você vai ter nós dois juntos na sua casa [ela se refere ao par de autorretratos que Firestone encomendara].

Frida anunciou seu casamento em segundas núpcias de maneira casual, mas a decisão final não foi tão simples. Entre as complicações estava seu

romance com o jovem Heinz Berggruen, que depois se tornaria um respeitado *marchand* e colecionador de arte, mas à época era um refugiado da Alemanha nazista, de 25 anos de idade. Ocupando o cargo de relações-públicas da Exposição Internacional Golden Gate, ele tinha conhecido Diego Rivera, e os dois tornaram-se bons amigos. Um dia Rivera comentou que Frida estava em São Francisco para ser examinada pelo dr. Elossesser. “Ele me levou ao hospital”[\[601\]](#), relembra Heinz.

Eu nunca me esquecerei da maneira como ele olhou para mim, pouco antes de entrarmos no quarto dela, e disse: “Você vai ficar muito arrebatado por Frida”. Diego era extremamente perceptivo e intuitivo; ele sabia o que ia acontecer. Talvez ele quisesse que aquilo acontecesse. Havia algo de diabólico nele. Ele me arrastou até lá. Ele me levou pela mão.

Quando o jovem esbelto, de olhos enormes e sedutores, beleza frágil e poética e uma sensibilidade romântica, quase feminina, entrou no quarto, “houve um estalo”, diz Berggruen. “Ela era impressionante, tão linda quanto em suas telas. Eu fiquei e Rivera foi embora. Eu a visitei todos os dias durante aquele mês em que ela esteve hospitalizada.”

Os dois tinham pouca privacidade — era regra do hospital que os pacientes não podiam se trancar no quarto, que tinha porta de vaivém —, mas “o risco da descoberta”, segundo Berggruen, “apenas aumentava a intensidade de estarmos juntos. Para pessoas muito jovens e indômitas — e Frida era uma pessoa bastante impetuosa e indômita —, o perigo era incentivo a mais.”

Quando Frida foi para Nova York, Heinz viajou com ela, partindo discretamente um dia antes e esperando por ela em algum ponto no caminho. O casal ficou quase dois meses no Hotel Barbizon-Plaza. “Estávamos muito felizes. Frida foi uma tremenda revelação para mim. Ela me arrastava para festas. No círculo de Julien Levy sempre havia muitas festas. Embora a perna dela doesse, ela se movia com grande facilidade.”

Os dois tinham em comum o mesmo tipo de senso de humor e uma percepção estrangeira acerca das esquisitices dos Estados Unidos. De manhã, por exemplo, quando liam os jornais, Frida explodia em gargalhadas ao ver as pequenas fotografias dos colunistas que acompanhavam os textos. “Olhe só estas cabeças!” Ela não conseguia imaginar por que motivo o jornal se dava o trabalho de estampar aqueles rostos invariavelmente feios. “Não é

possível. Devem ser doidos neste país.” Outra coisa que Frida julgava estrondosamente engraçada era o envio automático do café da manhã nos hotéis. Depois de fazer o pedido, bastava apertar um botão e, como explica Berggruen, “Pronto, uma garrafa térmica de café e uma bandeja de torradas aparecia na janelinha do serviço de quarto!”.

“Meu Deus, esses americanos”, Frida explicava. “Tudo aqui é mecanizado, até o café da manhã.” No entanto, com o passar das semanas, começaram a pipocar violentas brigas. “Frida era uma mulher tempestuosa. Eu era impressionável e imaturo.” As separações eram seguidas de reconciliações. Oito anos mais velha do que o namorado e sem estar tão apaixonada quanto Berggruen, Frida talvez estivesse se comportando com certa arrogância.

Ela encarava nosso relacionamento de maneira mais casual do que eu. Era uma dose muito grande de sofrimento pra mim. Mas também é possível que ela estivesse pedindo mais do que eu podia dar. Eu não era suficientemente adulto para servir de guia. Eu queria tomar a dianteira da minha própria vida, e julguei que com Frida haveria imensas complicações e empecilhos. Ela sentia muitas angústias. A relação dela com Diego era extremamente difícil. As coisas não funcionavam mais. Por outro lado, ela sentia que precisava de alguém forte com quem pudesse contar como esteio. Ele era um homem fisicamente poderoso. Em certo sentido, ele era um enorme animal, e ela era tão frágil física e mentalmente. Ele propiciava a ela algo sólido em que ela podia se apoiar.

O idílio em Nova York terminou de maneira dolorosa. Frida aceitou a nova proposta de casamento de Diego, e Berggruen retornou a São Francisco antes dela. Os dois nunca mais voltaram a se ver.

A bem da verdade, Diego já tinha pedido a mão de Frida diversas vezes; o dr. Eloesser atuava como intermediário, alertando Kahlo de que Diego não se emendaria[602], dizendo a Rivera que a separação exacerbava a doença de Frida e que se casar novamente com ela ajudaria a garantir a melhoria de seu bem-estar. Diego sabia que a saúde de Frida estava se deteriorando. “Vou me casar com ela”[603], ele disse a Emmy Lou Packard, “porque ela realmente precisa de mim.” O fato é que ele também precisava dela. A separação, segundo ele próprio dizia, “estava tendo um efeito nocivo sobre ambos”[604].

Frida também recebeu conselhos de outros amigos. Anita Brenner escreveu a ela (em espanhol) sobre a “insensatez” de Diego; falando do ponto de vista

de uma mulher que conhecia de perto o que era a independência, e como uma mulher dotada de uma visão arguta sobre a natureza humana, ela disse:

Ele é basicamente uma pessoa triste[605]. Ele busca afeto e certa atmosfera que estejam sempre exatamente no centro do universo. Naturalmente ele procura você. Embora eu não tenha certeza se ele sabe que você é a única entre todas que realmente o amou. (Possivelmente Angelina [Beloff] também.) É natural que você queira voltar para ele, mas eu não faria isso, já que o que atrai Diego a você é o que ele não tem, e enquanto ele não submeter você completamente, ele vai continuar procurando e precisando. É claro que dá vontade de ficar perto dele e ajudá-lo, cuidar dele e fazer companhia para ele, mas é isso que ele é incapaz de tolerar. Toda vez que ele vira a esquina, fica lunático, atormentado pela lua. E você vai ser a lua se ficar nessa posição ilusória. [...] me parece que no seu caso o melhor é ser coquete, só na base do flerte. Não se deixe submeter completamente. Faça alguma coisa da sua própria vida, pois é isso que nos protege dos golpes e tombos da vida. Acima de tudo, dentro de nós um golpe ou revés não é tão devastador se houver alguma coisa que nos permita dizer: Aqui estou eu, eu valho alguma coisa. Não estou tão completamente identificada como sendo a sombra de outra pessoa a ponto de que quando não estou mais em sua sombra deixo de existir, e sinto que insultei a mim mesma e me humilhei até que não pude mais aguentar. Basicamente o que estou dizendo é que uma pessoa depende apenas de si, e daí deve vir tudo que é preciso para lidar com as coisas e fazer as coisas, pelo bom humor, por tudo.

A despeito dos conselhos de Brenner, de Nova York Frida enviou um cabograma ao dr. Eloesser, em 23 de novembro de 1940, dizendo que chegaria a São Francisco em 28 de novembro e pedindo-lhe que reservasse um quarto em algum hotel “não muito elegante”. As semanas que ela passara em Manhattan a haviam deixado “animada”. Ela estivera com velhos amigos[606] e conseguira terminar alguns quadros novos[607]. Ela pediu ao médico que não avisasse ninguém da sua chegada. “Quero fugir da inauguração do afresco. Não quero encontrar Paulette Goddard e outras senhoras.” Eloesser respondeu que Frida devia despachar sua bagagem diretamente para sua casa, que ele colocava à disposição dela.

Havia, de acordo com Rivera, certas condições para que Frida concordasse em se casar novamente com ele (no fim das contas, talvez os conselhos de Brenner tenham tido algum efeito):

[...] ela seria responsável pelo próprio sustento financeiro[608], com os ganhos do próprio trabalho; eu pagaria metade das despesas da casa — e nada mais; e nós não teríamos relações sexuais. Ao explicar esta última cláusula, ela disse que, com as imagens de todas as minhas outras mulheres passando por sua mente, ela não conseguiria fazer amor comigo, pois uma barreira psicológica surgiria assim que eu fizesse minhas investidas.

Eu estava tão feliz de ter Frida de volta que concordei com tudo.

No dia 8 de dezembro de 1930, um domingo, aniversário de 54 anos de Diego, Frida e ele se casaram pela segunda vez. A cerimônia foi breve. O escrivão do condado levou os papéis do casamento ao tribunal, que estava aberto especialmente para a ocasião. O matrimônio foi ministrado[609] pelo juiz municipal George Schoenfeld e contou com a presença de apenas dois amigos, o assistente de Rivera, Arthur Niendorff, acompanhado da esposa, Alice. Frida usou um traje espanhol, com uma comprida saia verde e branca e um xale marrom. Ela estava bonita, mas seu rosto evidenciava as marcas dos meses de sofrimento. Não houve recepção. A bem da verdade, Rivera, sempre apaixonado pela pintura, foi trabalhar no mesmo dia[610]. Em Treasure Island, diante da plateia de assistentes e do público que comparecera para assistir ao show “Arte em ação” da exposição, ele tirou a camisa social e exibiu a camiseta coalhada de marcas do batom magenta da esposa.

Depois da cerimônia, Frida e Diego ficaram juntos por quase duas semanas na Califórnia antes de ela retornar ao México para passar o Natal com a família. “Emilucha linda”[611], ela escreveu em carta (em espanhol) a Emmy Lou Packard, de Coyoacán:

Recebi suas duas cartinhas, muito obrigada, *compañera*. Estou ansiosa pra que vocês terminem todo o trabalho e venham pra Mexicalpán de las Tunas. O que eu daria para morar ali virando a esquina de modo que pudesse visitar vocês hoje, mas não adianta, tenho de aguentar e esperar, irmã.

Sinto muito a falta de vocês dois. [...] Não me esqueça. Eu confio o criação [Diego] a você de todo o meu coração, e você não sabe como fico agradecida que você se preocupe com ele e esteja cuidando dele pra mim. Diga a ele que não tenha tantos acessos de mau humor e que se comporte.

Agora eu simplesmente conto as horas e os dias até ter vocês dois aqui. [...] Certifique-se de que ele vá consultar o oculista em Los Angeles, e que não coma muito

espaguete pra não engordar muito. [...]

Em fevereiro, o mural de Treasure Island[612] e outras pinturas de encomenda estavam concluídos. O assassino de Trotsky havia sido capturado e não acusara Rivera de ser cúmplice. Diego fez as malas e voltou para Frida no México, onde se mudou para a casa azul da rua Londres, mantendo San Ángel como seu estúdio.

Frida havia preparado o quarto de Diego em Coyoacán com extremo carinho. O aposento tinha uma cama de madeira escura grande o bastante para acomodar seu corpanzil e travesseiros bordados (talvez pela própria Frida) com flores e “coisinhas de nada”. Na parede, ela colocou um velho cabideiro, na esperança de que ele pendurasse em ganchos os macacões, o chapéu Stetson e outros artigos de vestuário, em vez de jogar tudo no chão. E havia prateleiras para seus ídolos pré-colombianos, uma cômoda para guardar suas enormes camisas e uma mesa, para que ele pudesse escrever. (Obviamente Rivera também mantinha um quarto em San Ángel; nas ocasiões em que levava as gringas para conhecer os “pontos turísticos” do México e as cativava com seu olhar tireoidiano fixo e seu genial sorriso de Buda, ele precisava de um lugar para onde pudesse levá-las quando voltavam para a cidade.)

Não demorou muito para que a reconciliação se acomodasse em um padrão de conforto e felicidade, padrão que já não era mais determinado pela vontade predominante de Diego, mas sim por acordo ou compromisso mútuo; dali por diante, os termos segundo os quais Frida viveria sua vida seriam mais ou menos os estabelecidos por ela própria. Tendo adquirido maior confiança e independência graças às exposições, e por meio da insistência em sua autonomia sexual e financeira, ela se tornou mais maternal com relação a Diego, atitude imediatamente evidente em sua carta ao dr. Eloesser, datada de 15 de março de 1941:

Queridísimo doctorcito:

Você está certo de pensar que sou uma mula porque sequer te escrevi quando cheguei a Mexicalpán de las Tunas, mas deve saber que não foi por pura preguiça da minha parte, mas sim porque quando cheguei tive um punhado de coisas pra organizar na casa do Diego, e você deve fazer ideia de quanto ele precisa que cuidem dele e de quanto ele absorve nosso tempo, já que quando ele volta para o México fica sempre com um mau

humor dos diabos, que dura até ele se aclimatar de novo ao ritmo deste país louco. Dessa vez, o mau humor durou mais ou menos duas semanas, até que trouxeram pra ele maravilhosos ídolos de Nayarit e ao vê-los ele começou a gostar do México de novo. Além disso, outro dia ele comeu um delicioso *mole* de pato, e isso também ajudou a devolver-lhe o prazer da vida. Ele se empanturrou do *mole* de pato, tanto que achei que ia ficar com indigestão, mas você sabe que a resistência dele pode ser posta a qualquer prova. Depois desses dois eventos, os ídolos de Nayarit e o *mole* de pato, ele decidiu sair para pintar aquarelas em Xochimilco, e aos poucos o humor dele foi melhorando.

Frida prossegue, falando da vida e de suas dificuldades com a hóspede Jean Wight, que a acompanhara ao México. Na opinião de Frida, os defeitos de Wight eram a indiscrição, a preguiça e o stalinismo:

Não é que eu esteja me gabando, mas, se ela está doente, eu estou pior do que ela, e mesmo assim, mesmo arrastando meu pé o melhor que posso, eu faço alguma coisa, ou tento cumprir da melhor maneira possível a minha obrigação de cuidar do Diego, tento pintar meus macaquinhos ou pelo menos manter a casa em ordem, sabendo que isso significa diminuir muitas dificuldades pro Diego e tornar a vida dele menos cansativa já que ele trabalha feito um jumento pra que se tenha o que comer. [...]

Resolvi que, mesmo sendo manca, é preferível não dar muita atenção à doença, porque afinal uma pessoa pode bater as botas simplesmente escorregando numa casca de banana. Diga-me o que você anda fazendo, tente não atrapalhar além da conta, divirta-se mais, já que do jeito que o mundo anda estamos todos à porta da morte e não vale a pena deixar este mundo sem ter se divertido um pouco na vida. [...]

De acordo com Emmy Lou Packard^[613], que fora ao México com Rivera a fim de continuar trabalhando como sua assistente e que viveu na casa azul por quase um ano, um dia típico na casa dos Rivera começava com um vagaroso café da manhã, durante o qual ela ou Frida lia o jornal matutino — coalhado de notícias sobre a guerra — em voz alta para Diego, que estava com problemas nos olhos e não queria forçá-los. Depois do desjejum, Rivera voltava suas atenções para o trabalho. Ele e Emmy Lou saíam para o estúdio de San Ángel mais ou menos às dez ou onze horas. Por volta de uma e meia ou duas da tarde, retornavam a Coyoacán para almoçar, trazendo, nos dias que Rivera passava desenhando no mercado local, comidas indígenas como *huitlacoche* (fungo que se forma nas espigas de milho), para que o cozinheiro

preparasse a iguaria. O almoço geralmente era simples, com algum prato de carne ou frango; sempre havia *guacamole* para acompanhar as tortilhas, e Frida tomava várias *copitas*, o que a deixava animada e alegre. Uma vez que estava preocupado com a própria saúde[614], Diego abria mão da bebida. (Além das complicações nos olhos, Rivera tinha problemas de tireoide e sofria ataques de hipocondria que o deixavam convencido de que estava à beira da morte.)

Quando Frida pintava de manhã, ela às vezes aparecia usando não suas habituais saias floridas, mas roupas de trabalho — calças jeans e um gibão de operário —, e convidava Diego e Emmy Lou a irem antes do almoço a seu estúdio a fim de ver o que ela havia feito. “Ele parecia sentir sempre uma espécie de reverência ou admiração pelo trabalho dela. Ele nunca dizia nada de negativo. Estava constantemente espantado com a imaginação dela”, relembra Emmy. “Ele dizia: ‘Ela é melhor pintora do que eu’.”

Quando não pintava de manhã, ela ia ao mercado, com alguma amiga ou uma das irmãs, para comprar flores, itens para a casa, ou qualquer objeto que a atraísse e chamasse sua atenção. Ela conhecia os artesãos e lojistas. Uma de suas favoritas era Carmen Caballero Sevilla, que vendia extraordinários bonecos de Judas, bem como outras peças artesanais, brinquedos ou *piñatas*, que ela mesma fazia. Diego também fazia compras, mas a *señora* Caballero lembra que

a *niña* Fridita[615] era a que mais me mimava; ela pagava mais pelas coisas do que o *maestro*. Ela não gostava de me ver banguela. Uma vez um homem me bateu e perdi meus dentes, bom, foi numa época que eu tinha feito umas coisas bonitas pra ela, e ela me deu de presente este dente de ouro que eu uso hoje. Sou grata a ela. Eu dei a ela só o esqueleto e ela pôs a roupa e até um chapéu.

A *señora* Caballero não era a única pessoa que Frida ajudava. Indo e voltando de carro do mercado, ela reconhecia os pobres que vinham mendigar centavos quando ela parava no semáforo ou no trânsito. Mesmo se fosse um grupo de seis ou sete pedintes, ela dava alguma coisa a cada um. “Ela os amava[616] e falava deles de uma maneira que era uma dádiva melhor do que dinheiro”, disse Jacqueline Breton, que visitou o México uma segunda vez na década de 1940.

Frida gostava também das tarefas domésticas: arrumar sua casa e torná-la

agradável e bonita para Diego não era uma obrigação, mas um prazer, e Rivera frequentemente tomava parte das decisões; quando ela remodelou a cozinha, revestindo as paredes com azulejos azuis, brancos e amarelos, como numa tradicional cozinha provinciana, consultou Diego primeiro. Ele, é claro, aprovou. A cozinha era enfaticamente *mexicanista*, com seus grandes potes de argila sobre o fogão ladrilhado e uma miríade de minúsculas canecas de cerâmica penduradas na parede, numa configuração que formava as palavras “Frida e Diego”.

A sala de jantar também era decorada de modo a exibir a fidelidade de Rivera à cultura campesina. Nas paredes, uma profusão de naturezas-mortas *naïf*, máscaras e outros objetos de arte popular; e o assoalho de pinho era pintado com *polvo de congo*, a tinta amarela usada nas casas dos camponeses, e coberto com *petates* de palha. Como nas casas dos pobres, a iluminação da casa era feita por lâmpadas elétricas comuns, penduradas em fios, e Frida geralmente cobria a mesa de madeira — tosca e sem pintura — com um encerado mexicano com estampa de florezinhas. Os convidados ficavam sentados por horas, bebendo de copos de barro vermelho e comendo em pratos de cerâmica. A sala de estar, essa invenção “burguesa”, quase nunca era usada.

Emmy Lou Packard relembra que “todo dia Frida transformava a mesa em uma natureza-morta para Diego”, arranjando as louças e frutas e seis ou sete enormes buquês de flores que ela trazia de sua expedição matinal de compras, e que simplesmente jogava dentro de algum vaso, quase sempre deixando o papel de embrulho. Diego sempre se sentava na cabeceira da mesa, de onde tinha a melhor visão da cena. Frida e Emmy Lou sentavam-se em cadeiras laterais, de frente uma para a outra.

Frida gostava de animar esse quadro vivo com animais — um esquilo numa gaiola ou, solto, seu pequeno papagaio Bonito, que na época era seu animal de estimação favorito e que costumava aninhar-se sob as cobertas quando Kahlo se deitava para descansar na cama. Durante o almoço, Bonito tagarelava, jogava de lado a cabeça e lançava aos convivas um olhar zombeteiro antes de jogar-lhes beijos. O prato favorito do pássaro era manteiga; os convidados e hóspedes tinham ataques de riso observando o animal vencer, com passos miúdos e os pés virados para dentro, um percurso de obstáculos de potes e tigelas de argila montado por Diego e Frida e depois enfiar o bico curvo em sua recompensa de manteiga. Enquanto isso, do lado

de fora do pátio, um grande papagaio, que bebia tremendas quantidades de cerveja e tequila, praguejava e gritava “¡No me pasa la cruda!” (Essa minha ressaca não passa!). Se sua gaiola fosse aberta, ele abaixaria a cabeça e seguiria em linha reta para bicar o apetitoso tornozelo de algum incauto convidado.

Depois da *comida*, Frida às vezes deitava-se ao sol no pátio, esparramando suas saias *tehuanas* sobre os ladrilhos de argila quentes e ouvindo o canto dos pássaros. Ou podia caminhar pelas aleias do jardim junto com Emmy Lou, reparando com carinhosa atenção em cada florzinha que brotava, brincando com sua matilha de cães pelados astecas, esticando a mão até o poleiro de pombas ou para sua águia de estimação (uma águia-pescadora), que ela batizara Gertrude “Caca Blanca”, porque a ave esparramava excrementos brancos nos degraus. Os mais divertidos eram dois perus cinzentos, que viviam no jardim. “O macho fazia uma dança *de macho* diante da fêmea, que não dava a menor atenção”, Emmy Lou relembra.

Quando ele começava a pisotear com estrondo o chão, ela passava a prestar atenção. Por fim, ela se abaixava até o chão e abria as asas. Ele pulava sobre as costas da fêmea e a cobria, tamborilando com as asas bem abertas. E aí acabava. Eram essas coisas comuns e banais da vida — animais, crianças, flores, o campo — que mais interessavam Frida. Para ela os animais eram como crianças.

Em 15 de dezembro de 1941, Frida escreveu uma carta para Emmy Lou, que já tinha voltado para a Califórnia:

Imagine só, o papagaio “Bonito” morreu[\[617\]](#). Fiz um pequeno memorial pra ele e tudo, e desde então já chorei muito por ele, pois, você se lembra, ele era maravilhoso. Diego também ficou muito triste. O macaquinho “El Caimito” teve pneumonia e também estava quase caindo morto, mas tomou “sulfanilamida” e melhorou. O seu papagaiozinho está bem — ele está aqui comigo.

À tarde, depois que Diego e Emmy Lou voltavam do estúdio de San Ángel, Frida às vezes descansava. Depois disso ia visitar algum amigo, cuidava de suas coisas, ou de Diego, ou pintava. Em algumas tardes ela ia ao cinema, ou, ocasionalmente, a uma luta de boxe. Diego gostava de ir ver a orquestra sinfônica, mas Frida não, por isso ela vestia suas roupas em Emmy Lou e mandava a moça em seu lugar. Kahlo preferia os concertos de bandas de

mariachis que ela ouvia na praça Garibaldi, onde podia banquetear-se com *tacos* e, ao preço de alguns pesos, pedia que suas canções favoritas fossem cantadas por grupos de músicos itinerantes que competiam entre si para ver quem cantava de maneira mais comovente e quem conseguia ser mais vistoso e elegante em calças apertadas, lenços berrantes e enormes chapéus enfeitados.

À noite, Diego voltava para casa para fazer uma última refeição de chocolate quente e *pan dulce* — pãezinhos doces servidos em uma enorme bandeja e feitos em uma miríade de formatos diferentes, alguns dos quais referências bem-humoradas (e por vezes pornográficas) a partes do corpo humano. Frida e Diego divertiam-se desenhando *cadavres exquis* ou cantando *corridos*. Embora Diego fosse bastante desafinado, ele adorava cantar e se deleitava ouvindo Frida, pois ela cantava com grande emoção e beleza, dava conta dos altos e baixos e quebras em falsete em canções como “La malagueña”. Diego também adorava a habilidade de Frida de falar verdades na cara, de bate-pronto, e a velocidade de suas respostas argutas e engenhosas — tanto que às vezes ele a provocava com algum comentário que poderia magoá-la, apenas para ganhar uma resposta atravessada. Por exemplo, de vez em quando ele escarnecia dela mencionando seu romance com Cristina, dizendo a algum convidado que Frida havia composto a canção mexicana “El petate”, em que há um verso que diz: “Eu não amo você, amo a sua irmã”. Ocasionalmente Frida reagia de maneira impassível a esses gracejos, mas em geral retaliava. Um dia, durante o almoço, ela deu a Diego um furioso e professoral sermão sobre uma das modelos de Rivera que, na opinião dela, tinha seios descomunais e horrorosos. “Eles não são tão grandes assim”, ele retrucou. Frida replicou no mesmo instante: “Isso porque você só os vê quando ela está deitada!”.

A compatibilidade instintiva do casal Rivera é evidente em outra história contada por Emmy Lou. Uma vez, quando os três combinaram de se encontrar no cinema para ver um filme sobre a invasão nazista à Rússia, Diego e a assistente não estavam conseguindo encontrar Frida em meio à multidão que fazia fila do lado de fora. Diego assoviou o primeiro compasso da “Internacional”. De algum lugar do meio da turba, alguém assoviou o segundo. Era, inconfundivelmente, Frida. Os assovios continuaram até que o casal se encontrou e os três entraram no cinema e acharam seus lugares.

O humor calmo e seguro que Frida deixa transparecer na carta de 15 de março ao dr. Eloesser tinha mudado na carta que ela escreveu ao médico em 18 de julho. Nesse ínterim, o pai tinha morrido e sua saúde tinha piorado. Mesmo assim, ela fala do infortúnio em tom animado, impetuoso: mesmo para um amigo íntimo como o dr. Eloesser, ela tentava esconder a dor e o luto lançando mão de uma fachada de *alegría*:

Querido *doctorcito*,

O que você vai dizer de mim — estou mais pra música de saxofone do que de uma banda de jazz. Nem te agradei por suas cartas, nem pelo bebezinho [o feto com que o médico a presenteara], que me deram tanta alegria — nem uma mísera palavra em meses e meses. Você está totalmente certo se me mandar pro inferno. Mas saiba que se não te escrevo não significa que me lembre menos de você. Você sabe que tenho o grande defeito de ser preguiçosa de um jeito que só eu consigo ser quando se trata de escrever cartas. Mas acredite que tenho pensado muito em você sempre com a mesma afeição. [...]

Meu casco, minha pata ou meu pé está melhor. Mas o meu estado geral está bastante fod... Acho que é porque eu não como direito — fumo demais — e uma coisa estranha! Não bebo mais *nenhum* coquetelito nem coquetelaços. Sinto uma dor no estômago e o desejo contínuo de arrotar. (Me desculpe — arrotei!!) Minha digestão é a de uma *vil tiznada* [beberrona ignóbil]. Meu humor está abominável. Todo dia vou ficando mais mal-humorada (no sentido mexicano da palavra), não valorosa (estilo de linguagem da Academia Espanhola), ou seja, muito *resmungona*. Se existe algum remédio na medicina que seja capaz de melhorar o humor de pessoas como eu — por favor, vá em frente e me receite, pra que eu possa tomá-lo imediatamente, e ver que efeito tem. [...]

O segundo casamento funciona bem. Uma pequena quantidade de brigas — mais compreensão mútua e, da minha parte, menos investigações do tipo tedioso com relação a outras mulheres, que frequentemente ocupam lugar preponderante no coração dele. Portanto, você pode ver que, por fim, aprendi que a vida é assim mesmo e que o resto é pão pintado [apenas uma ilusão]. Se eu me sentisse melhor no que diz respeito à minha saúde, seria possível dizer que estou feliz — mas essa coisa de me sentir um caco dos pés à cabeça às vezes perturba meu cérebro e me faz ter momentos amargos. Escuta, você não virá pro Congresso Internacional de Medicina que vai ser realizado nesta bela — assim chamada — Cidade dos Palácios? Anime-se e pegue um pássaro de aço e [voe até] Zócalo México. O que vai ser? Sim ou Sim? Traga-me toneladas de cigarros de

Luck e Chesterfield porque aqui eles são um luxo, meu amigo. E eu não disponho de dinheiro pra outra coisa além de fumar.

Conte-me sobre a sua vida. Alguma coisa que me prove que você ainda acha que nesta terra de índios e turistas gringos ainda existe uma menina que é sua amiga de verdade.

Ricardo [provavelmente Ricardo Arias Viñas, refugiado espanhol amante de Frida] ficou com um pouco de ciúmes de vocês, porque ele diz que falo com você usando o íntimo *tú*, mas expliquei a ele tudo que é explicável. Eu o amo muito e disse a ele que você sabe disso.

Vou indo agora — porque tenho de ir para [a Cidade do] o México, comprar pincéis e tintas pra amanhã e está ficando tarde.

Vamos ver quando você vai me escrever uma carta longuíssima. Diga um oi pro Stack e pra Ginette [Ralph e Ginette Stackpole] e pras enfermeiras do [Hospital] St. Luke's. Acima de tudo pra aquela que foi tão boa pra mim — você sabe qual — não consigo lembrar o nome dela agora, começa com M. Adeus, *Doctorcito Chulo* [lindo]. Não se esqueça de mim.

Muito amor e muitos beijos da
Frida

A morte do meu pai foi algo terrível pra mim. Acho que é por causa disso que eu fiquei muito pior e emagreci tanto de novo. Você se lembra de como ele era bonito e de como ele era bom?

A saúde precária e a morte do pai deixaram Frida deprimida; a guerra na Europa intensificou sua aflição. Ela compartilhava com Diego a angústia pelos povos, lugares e valores éticos que estavam sendo ameaçados ou destruídos, angústia que se aprofundou após a invasão da Rússia, em junho.

Diego sempre amara a Rússia e os russos. Nos anos que passou em Paris, ele aprendera a falar russo com Angelina Beloff e seus inúmeros amigos russos, e nos anos seguintes as ideias da Revolução Russa haviam alentado seu coração e sua mente — não menos por considerar que Stálin os tinha traído. “Pelo menos as massas revolucionárias estão em marcha na Rússia”, ele escreveu a Emmy Lou Packard depois que a assistente já tinha voltado para os Estados Unidos. “Estou desesperado porque não posso estar com eles.”

Seu desespero aumentava pelo fato de que, tendo deixado o movimento trotskista, e uma vez que ainda continuava sendo alvo dos ataques do Partido Comunista, ele não tinha base organizacional por meio da qual pudesse converter seus sentimentos em ações. Assim, embora seu fervor pró-Rússia não tenha sido imediatamente acompanhado por uma reavaliação de Stálin — foi pouco antes que o “carrasco” fosse transformado em “tio Joseph” —, nesse período Rivera começou a reavaliar sua atitude com relação ao líder soviético e ao Partido Comunista. Se o pacto com Hitler fez Stálin parecer um traidor, sua destemida defesa da terra natal russa fazia com que parecesse um herói. E a reação de indignação moral diante dos expurgos soviéticos mudou para uma reação de surpresa quando diversas pessoas tidas como mortas reapareceram, libertas dos campos de prisioneiros para que pudessem combater no *front*. Emmy Lou lembra que, quando lia o jornal para Rivera, “tudo que ele queria ouvir eram notícias do *front* russo. Eu lia o nome de algum general russo e ele dizia: ‘Então não era verdade que eles mataram toda aquela gente que estava nas listas dos expurgos!’”.

Embora sua postura e sua atuação política fossem menos intensas do que as de Diego, Frida entendia o que o marido estava sentindo. “Pobrecito!”, disse ela sobre Rivera para Emmy Lou. “Coitado! Ele está solitário agora que não está no Partido Comunista e não está no meio do movimento.”

Na véspera de Ano-Novo de 1942, Frida escreveu ao dr. Eloesser; estava de cama, confinada em decorrência de gripe, angina e “todos os outros problemas”:

Acredito que a guerra vai continuar em seu apogeu ao longo de todo este ano que vai nascer amanhã e não podemos esperar dias muito felizes. [...] Não tenho muito a dizer porque levo a vida mais simples que você puder imaginar. O Diego está trabalhando no Palácio, e eu fico em casa pintando *moninches* [a palavra que Frida usava para macacos] ou coçando a barriga; de vez em quando vou ao cinema à tarde e não tenho mais nada pra te contar. Todo dia gosto menos das pessoas “certas” e das festas e todas essas *fiestas* burguesas de merda, então eu fujo de tudo isso o máximo que posso.

Obviamente, a melancolia sombria de Frida se refletia de maneira mais eloquente em seus quadros. *Autorretrato com trança*, de 1941, é um dos primeiros autorretratos em busto que ela produziu após voltar de São Francisco para o México (figura 57). A tela pode ser vista como um

comentário sobre seu segundo casamento com Diego — como uma contraparte a *Autorretrato com cabelos cortados*, do período do divórcio. O observador imagina que os cabelos, que no primeiro autorretrato estavam espalhados pelo chão, agora foram recolhidos, trançados e arranjados em formato de *pretzel* no topo da cabeça de Frida. Recolocar os cabelos é uma reafirmação da feminilidade que ela havia negado, mas tal afirmação não é alegre. Fios rebeldes parecem desconcertantemente vivos, como os cabelos que ela havia tosado e pintado um ano antes; eles são as terminações nervosas de uma psique angustiada. Não menos perturbadoras são as folhas selvagens com pontas serrilhadas que escondem a nudez de Frida, e cujo ritmo em torvelinho sugere um turbilhão que é refreado por trás das feições calmas de Kahlo. Caules espessos, evocando a artéria de *As duas Fridas*, circundam o peito de Frida, evitando o movimento livre. A opressão é reforçada pelo pesado colar de contas pré-colombianas, e as cores emudecidas da tela contribuem para o clima de melancolia. Embora seu segundo casamento “funcionasse bem”, como ela mesma havia dito, não seria um mar de rosas sem espinhos.

Em *Autorretrato com Bonito* [\[618\]](#), de 1941, Frida está vestida de maneira incomum, com uma blusa simples e preta que sugere luto — pelo pai, pelas vítimas da guerra, e talvez também pela morte de Bonito, que aparece empoleirado em seu ombro. A folhagem que circunda seu rosto fervilha de vida. Lagartas famintas fizeram buracos em diversas folhas. A perecibilidade da vida é a mensagem aqui. Uma lagarta está presa em uma teia de aranha entre os cabelos de Frida e uma folha, um elo de ligação — ainda que assustador — entre Frida e o mundo. Quando estava infeliz, Frida sempre buscava maneiras de reafirmar seu vínculo com a vida. Uma dessas maneiras — e que se tornaria cada vez mais importante com o passar dos anos, e à medida que sua vida foi ficando cada vez mais confinada — era fazer de sua ligação com a natureza não apenas uma questão de hábito — idolatrando seus animais de estimação, cuidando das flores, arranjando as tigelas de frutas etc. —, mas uma questão de fé.

Talvez fosse para reafirmar essa fé e erigir algo permanente em um mundo assolado por morte e destruição que em 1942 o casal Rivera tenha começado a construir Anahuacalli, um bizarro e sombrio templo-museu em um leito de lava no distrito de Pedregal — “pedregal” quer dizer “terreno pedregoso”, “lugar em que há grande quantidade de pedras” —, contíguo a Coyoacán.

“Frida e eu começamos um estranho tipo de rancho”[\[619\]](#), ele disse.

Aqui planejamos cultivar nossos alimentos simples, produzir leite, mel, e plantar legumes e hortaliças, enquanto nos preparávamos para erguer nosso museu. Nas primeiras semanas, construímos um estábulo para os animais. [...] Durante a guerra, esse lugar foi o “lar” para Frida e para mim. Depois da guerra, foi convertido exclusivamente em casa para os meus ídolos.

Construir juntos um “lar” ajudou a consolidar o segundo casamento e era um projeto que permitia a ambos “fugir” da sociedade burguesa e do mundo devastado pela guerra, fincando suas raízes na terra mexicana.

No fim, o que se construiu foi um museu antropológico (aberto ao público em 1964), que serve como monumento da paixão de um homem pela cultura nativa. Em um estilo que ele descreveu como uma combinação[\[620\]](#) de asteca, maia e “Rivera tradicional” (o mesmo estilo em que construiu a nova ala da casa de Coyoacán), Rivera ergueu na rocha vulcânica dos campos circundantes uma edificação que é a um só tempo brutal e elegante. Em virtude de sua magnificência cerimonial, Anahuacalli já foi chamado de “pirâmide” ou “mausoléu”[\[621\]](#) de Diego, e lá ele investiu cada centavo que conseguia poupar. Frida fazia o que podia para ajudar. Ela deu ao marido o título de propriedade[\[622\]](#) de um pedaço de terra que comprara com o próprio dinheiro para abrigar um refugiado espanhol e a família, e vendeu seu apartamento da avenida Insurgentes. Em 14 de fevereiro de 1942, ela escreveu a seu amigo, benfeitor e modelo de retrato Marte R. Gómez, proeminente engenheiro agrícola que então ocupava o cargo de secretário da Agricultura no México:

Faz muito tempo que estou preocupada com o Diego[\[623\]](#). Primeiro, pela saúde dele, e com as dificuldades econômicas que, como consequência da guerra, ele começa a ter, precisamente no momento em que gostaria que ele estivesse calmo e seguro para pintar e fazer o que ele quer, depois de uma vida de trabalho incansável. Não é exatamente o problema imediato de obter o suficiente pra viver mais ou menos normalmente o que me preocupa. É uma questão de algo que pro Diego tem enorme importância, e que eu não sei como ajudá-lo a resolver. Como você sabe, depois da pintura o que mais interessa a ele na vida, e a única coisa que realmente o deixa entusiasmado e feliz, são os ídolos dele. Por mais de 15 anos, ele gastou a maior parte do que ganha nesse incessante

trabalho de constituir uma magnífica coleção de peças arqueológicas. Não acho que haja coleção melhor no México, e nem mesmo no museu nacional existem peças tão importantes. O Diego sempre teve a ideia de construir uma casa pros ídolos dele, e um ano atrás ele encontrou um lugar que verdadeiramente merece o nome de casa dos ídolos, em Pedregal de Coyoacán. Ele comprou um pedaço de terra numa cidadezinha chamada San Pablo Tepetlapa. Ele começou a construir a casa faz só oito meses. Você não pode imaginar com que amor e entusiasmo ele fez a planta, trabalhando noites a fio depois de ter passado o dia todo pintando. Acredite em mim, ninguém nunca viu uma pessoa construir algo com a alegria e afeição de Diego Rivera quando ele está lidando com aquilo de que ele mais gosta e admira. Além disso, o pedaço de terra é maravilhoso pro que ele quer fazer, e a paisagem que se vê desse lugar é a mais magnífica que você pode imaginar, com a [montanha] Ajusco ao fundo. Eu gostaria que você visse com os próprios olhos, porque não consigo descrever.

O fato é que, com a guerra, e todas as circunstâncias de que você já sabe, o Diego não tem o dinheiro pra terminar a construção, que mal está terminada nem na metade do primeiro andar. Não tenho palavras pra descrever a tragédia que isso significa pro Diego, e a dor que eu sinto por ser impotente pra ajudá-lo no que quer que seja. A única coisa que eu posso fazer, e que já fiz, é vender uma casinha que eu tinha na Insurgentes para diminuir as despesas, mas naturalmente isso é apenas uma solução parcial.

Frida prossegue e pergunta se o governo poderia ajudar financiando um museu arqueológico para a coleção de Rivera. Ela propunha que o museu fosse propriedade do México, com a condição de que até sua morte Diego pudesse viver e trabalhar junto de seus ídolos em seu próprio estúdio no topo da pirâmide. Tal museu, argumentava ela, “seria o orgulho da presente civilização. [...] Você sabe quanto eu o amo, e pode entender quanto me dói vê-lo sofrer por não ter algo que ele merece tanto, porque isso é nada em comparação ao que ele já deu”.

Seis anos depois, quando escreveu seu “Retrato de Diego”, o entusiasmo de Frida não arrefecera:

A estupenda obra que ele está construindo[624] [...] cresce na incrivelmente bela paisagem de Pedregal como um enorme cacto que fita a Ajusco, sóbria e elegante, forte e refinada, ancestral e perene; de suas entranhas da rocha vulcânica, ela grita com as vozes dos séculos e dos dias: o México vive! Como Coatlicue, ela contém a vida e a

morte; como o magnífico terreno sobre o qual está erigida, ela abarca a terra com a firmeza de uma planta viva e permanente.

Frida também abarca a terra pedregosa em *Raíces* (ilustração xxvii), que expressa o amor que ela e Diego sentiam pelo vasto oceano de rocha vulcânica onde construíram Anahuacalli, e que de fato recebeu o título *El pedregal* quando, em 1953, foi enviada, juntamente com quatro outras obras, para a exposição de arte mexicana do British Arts Council na Tate Gallery, em Londres. De fato, a partir de 1943, Pedregal, com suas rochas cinzentas e fendidas, aparece no plano de fundo de muitos autorretratos de Kahlo. Não se sabe ao certo se o casal Rivera levou a cabo seu plano de cultivar legumes e hortaliças em seu terreno de Pedregal, mas em *Raíces* Frida plantou lá seu próprio corpo. Ao enraizar-se na terra que Diego amava, ela podia se ligar de maneira mais íntima a ele. Que isso garantiu a ela um relativo contentamento fica evidente nesse pequeno painel, que é um de seus últimos autorretratos atormentados.

Raíces propicia uma brilhante evidência do crescente desejo de Frida de se tornar profundamente inserida na natureza. Em seu diário de 1944, ela escreveu sobre “o milagre vegetal da paisagem do meu corpo”. Sua ânsia de fertilidade transformou-se em uma crença quase religiosa de que tudo que existia sob o sol estava intimamente ligado e de que ela podia participar do fluxo do universo. *Raíces* é como o reverso (ou a contraparte) de *Minha babá e eu*. Na tela de 1937, Frida era uma recém-nascida mamando no seio-planta da mãe Terra. Em *Raíces*, é Frida quem nutre a natureza dando à luz uma trepadeira.

Com o cotovelo apoiado sobre um travesseiro, Frida sonha que seu corpo se estende por uma vasta extensão de terreno desértico. Sua presença solitária no ermo do deserto é misteriosamente onírica — e tão natural quanto *A cigana adormecida*, de Rousseau, pintura que Frida certamente conhecia e amava. Em seu torso, abre-se uma janela que revela não ossos quebrados ou um útero estéril, mas a paisagem pedregosa. Do ventre místico emerge a trepadeira verde e flexível, que se espalha luxuriantemente pelo chão. O sangue de Frida corre por suas artérias e continua em vesículas vermelhas que se esparramam como raízes rastejantes para além das extremidades de suas folhas. Assim, Frida se torna uma fonte de vida enraizada na ressequida terra mexicana. *Raíces* pode também fazer alusão à ideia do corpo

fertilizando os ciclos da natureza após a morte: defronte a Frida, a terra racha formando uma ravina negra, e a seus pés se abre uma caverna-cova. A suspensão de Frida sobre esses precipícios depende da continuação de seu sonho.

Assim como Frida cresce terra adentro, também o templo de Diego, com suas “entranhas de rocha vulcânica”, cresceria “como um enorme cacto”, abarcando a vida e a morte e o solo do México, como uma “planta viva e permanente”. Para ganhar imortalidade, Diego construiu; Frida, em *Raíces*, vinculou seu corpo à corrente da vida.

Capítulo 19

Cientes, política, reconhecimento público

Na década de 1940, talvez como resultado de aclamação que se seguiu às suas exposições no exterior e à participação na grande Exposição Internacional do Surrealismo na Cidade do México, a carreira de Frida ganhou fôlego. O reconhecimento trouxe a reboque clientes, encomendas, um emprego de professora, um prêmio, uma bolsa, participação em organizações culturais, conferências, projetos de arte, e até mesmo o ocasional convite para escrever em periódicos. Tudo isso deve ter contribuído como incentivo para que ela se levasse mais a sério como artista. Além disso, ela estava determinada a ganhar a vida por meio da pintura e garantir o próprio sustento; portanto, passou a trabalhar com mais diligência do que nunca.

Os quadros que produziu eram, via de regra, maiores em escala do que as obras que fizera na década de 1930, e parecem ter sido concebidos com o intuito de atingir um público mais amplo, deixando um pouco de lado o aspecto de talismãs ou imagens votivas voltadas para suas próprias necessidades ou o prazer pessoal de Diego. À medida que aumentava sua proficiência técnica, seu realismo foi ficando mais meticuloso em termos de textura e modelagem, seu arsenal imagético ganhou em sofisticação, menos eivado de charme pueril. Ela pintou mais autorretratos em busto altamente detalhados (e relativamente vendáveis) do que retratos narrativos como *A coluna partida* e *Árvore da esperança*, em que sua figura aparece em situações fantásticas e sempre dolorosas, e que estão mais relacionados às telas com feitiços de *retablos* do início da década de 1930. Entretanto, a pintura continuou sendo acima de tudo um veículo de expressão pessoal. “Assim, quando o acidente mudou meu caminho[625], e muitas coisas”, ela disse a Antonio Rodríguez,

a mim não era permitido realizar os desejos que todo mundo considera normais, e pra mim nada pareceu mais normal do que pintar o que não havia sido realizado. [...] minhas pinturas são [...] a mais franca expressão de mim mesma, sem levar em consideração julgamentos ou preconceitos de quem quer que seja. Pinte pouco, sem o menor desejo de glória ou ambição, mas com convicção de que, antes de qualquer outra coisa, eu queria me dar prazer e, depois, de que eu quero ser capaz de ganhar a vida com a minha arte. [...] muitas vidas não seriam suficientes para pintar da forma como eu desejaria e tudo aquilo de que eu gostaria.

Ela continuou a se referir de maneira autodepreciativa à sua própria arte. “Quanto à pintura, sigo nela”, ela escreveu ao dr. Eloesser em 18 de julho de 1942. “Pinto pouco, mas sinto que estou aprendendo alguma coisa.” E ela ainda precisava de estímulos de vários tipos para se motivar a pintar. Rivera ajudava, quase sempre com elogios, às vezes sonhando dinheiro, mas os erráticos hábitos de trabalho de Frida, aliados a seus problemas físicos, impediam-na de produzir obras com rapidez, e, portanto, de acumular um conjunto suficiente de telas vendáveis para organizar outra exposição individual em uma galeria comercial. Contudo, ela expôs em algumas importantes mostras coletivas. Em 1940, além de participar da Exposição Surrealista na Cidade do México e da Exposição Internacional Golden Gate, ela enviou *As duas Fridas* para a mostra Vinte Séculos de Arte Mexicana do Museu de Arte Moderna de Nova York, levando o crítico Frank Crowninshield a escrever na revista *Vogue* que “a mais recente das esposas de Rivera”[\[626\]](#) era “uma pintora aparentemente obcecada por um interesse em sangue”. Em 1942, a tela *Frida e Diego Rivera* foi exposta na mostra Pintores Mexicanos Modernos do Instituto de Artes Contemporâneas de Boston, que passou por outros cinco museus norte-americanos; em 1942, *Autorretrato com trança*, de 1941, foi incluída em Retratos do Século xx, organizada por Monroe Wheeler para o Museu de Arte Moderna. As telas *As duas Fridas*, *O que a água me deu* e o *Autorretrato* de 1940, em que ela usa um colar de espinhos e está acompanhada de um macaco e um gato, foram exibidas em 1943 na mostra Arte Mexicana Hoje no Museu de Arte da Filadélfia; no mesmo ano, um *Autorretrato* de 1940 foi incluído na exposição Mulheres Artistas na Galeria Art of This Century, de Peggy Guggenheim. (Anos depois, em sua biografia — *Peggy Guggenheim. A vida de uma mulher viciada em arte* —, Guggenheim comentou[\[627\]](#) que detestava os afrescos

monumentais de Rivera, Orozco e Siqueiros, mas gostava muito da obra de Frida Kahlo, “tendo-a incluído em minhas exposições de mulheres, e constatando quanto ela era talentosa, na verdadeira tradição do surrealismo”.)

Uma vez que no México a repercussão de sua obra veio mais tarde e durante sua vida foi menos prestigiosa, Frida admitia que seu valor como artista foi reconhecido primeiramente nos Estados Unidos. Contudo, sua reputação no México estava crescendo. Em janeiro e fevereiro de 1943, ela participou de uma exposição sobre os cem anos da arte do retrato no México na Biblioteca Benjamin Franklin, instituição de língua inglesa no Paseo de la Reforma. No ano seguinte, a biblioteca apresentou outra pesquisa histórica, *A Criança na Pintura Mexicana*, e Frida contribuiu com um quadro intitulado *O sol e a lua* (hoje perdido). Em 1944, obras de Frida e Diego inauguraram uma nova galeria (que teve vida curta) chamada Galeria de Arte Maupassant, no número 128 do Paseo de la Reforma. Um anúncio sem data de uma exposição da Galeria Orozco-Rivera (situada no mesmo endereço) avisa que a galeria apresentaria obras de Orozco, Rivera e Kahlo, bem como esculturas de María Teresa Pinto.

Frida também foi convidada a participar do Salón de la Flor, exposição de pinturas de flores que fazia parte de uma festa anual das flores na Cidade do México. O convite para pintar flores deve ter sido bem-vindo: a afinidade especial de Frida com o mundo natural ficou mais intensa à medida que os anos foram passando e a ausência de filhos tornou-se um fato inegável da sua vida. Ela enviou *Flor da vida* (figura 64) ao Salón de la Flor, e é provável que tenha tido a intenção de enviar *Magnólias*, de 1945, e *Sol e vida* (ilustração xxxii) para a mesma exposição. Pode-se imaginar a reação de surpresa do público amante de flores da Cidade do México diante do simbolismo explicitamente sexual das telas de 1944 e 1947: tanto em *Flor da vida* como em *Sol e vida*, Frida transforma plantas de aparência tropical em genitais masculinos e femininos.

Em ambas, forças cósmicas e sexuais estão ligadas. O Sol é claramente uma força de fertilidade. Uma explosão de esperma gerador de vida de um falo em *Flor da vida* (cujo título original era *Flor chama*)^[628] também pode ser vista como um feixe de raios de luz sagrada descendo sobre um feto que emerge de um útero. Um relâmpago realça o drama. Em *Sol e vida*, as gotas de fluido seminal que jorram de várias plantas fálicas ecoam nas lágrimas do Sol e um feto que chora encerrado em um útero frondoso. As lágrimas

indicam que, para Frida, a fecundidade da natureza era por vezes um doloroso lembrete de seu próprio anseio procriador frustrado. E, de fato, na ocasião em que pintou *Sol e vida*, Frida tinha sofrido outro aborto espontâneo; dessa vez era um filho ilegítimo, não de Rivera. Três preocupações impeliam Frida a criar sua arte^[629], disse ela a um crítico em 1944: sua nítida lembrança do próprio sangue vertido no acidente sofrido na infância; seus pensamentos sobre o parto-nascimento, a morte e os “fios condutores” da vida; e seu desejo de ser mãe.

Na segunda metade da década, a obra de Frida já desfrutava de considerável reputação em sua terra natal, a ponto de ser incluída nas mais importantes mostras coletivas. A “cena” da arte mexicana também estava mudando. Embora os muralistas ainda continuassem pintando seus afrescos social-realistas, já não eclipsavam a pintura modernista ou surrealista de cavalete. Rufino Tamayo, cuja obra anteriormente era motivo de escárnio por ser demasiado europeia, agora estava na proa da vanguarda. As influências europeias eram vistas com menos suspeição, e havia mais informação disponível sobre os desdobramentos e novidades da arte em outros países. Se outrora a Galeria de Arte Mexicana Inés Amor era o estabelecimento mais importante para exposição e venda de obras de arte, agora pipocavam novas galerias, que precisavam de pinturas para exibir e vender, de modo que a pintura de cavalete, até então tida como um emblema da decadência burguesa, tornou-se o tipo mais popular e frequente de produção para os pintores. Frida, é óbvio, vinha produzindo poucas pinturas de cavalete.

Um dos sinais da crescente reputação de Frida foi sua seleção, em 1942, para ser um dos membros fundadores do Seminário de Cultura Mexicana, organização (sob os auspícios do Ministério da Educação) que a princípio consistia de 25 artistas e intelectuais e cujo propósito era promover a difusão da cultura mexicana por meio de palestras, exposições e publicações. (Quando Alejandro Gómez Arias indicou Frida para ser um dos membros fundadores do prestigioso Colégio Nacional, instituição comparável à Academia Francesa, o nome dela enfrentou oposição.) De acordo com Gómez Arias,

O ministro da Educação pediu-me^[630] para fundar o Colégio Nacional em 1942, e eu propus duas mulheres — uma famosa bióloga que tinha escrito um clássico volume sobre cactos, e Frida. Ambas foram rejeitadas, Frida porque já havia dois pintores no

Colégio Nacional — Orozco e Rivera — e a bióloga porque seu professor já era membro.

(Pelo menos foi o que os membros da comissão alegaram. Gómez Arias dá a entender que as duas foram rejeitadas por serem mulheres.)

O Seminário de Cultura Mexicana publicava um periódico acadêmico, cuja segunda edição incluiu o artigo de Rivera “Frida Kahlo e a arte mexicana”. E o velho amigo de Frida, o Cachucha Miguel N. Lira, que então dirigia o seminário, pediu a Kahlo[631] que contribuísse com um ou dois artigos mensais para o rádio ou a imprensa escrita. Em 1943, como parte de seu trabalho para essa instituição[632], ela ajudou a organizar a primeira das exposições (sem júri) chamadas de Salón Libre 20 de Noviembre (para celebrar a data de início de Revolução Mexicana), realizadas no Palácio de Belas-Artes. Além disso, ela ajudou a organizar a Feira de Pintura no Parque Alameda, e em 1944 foi convidada a participar de uma conferência sobre pintura popular patrocinada pelo Ministério da Educação.

Frida foi selecionada como um dos seis artistas que receberiam uma bolsa do governo em 1946, mas a maior honraria viria em setembro do mesmo ano, na Exposição Nacional no Palácio de Belas-Artes. Orozco ganhou o Prêmio Nacional de Artes e Ciências por seus murais no Hospital de Jesús na Cidade do México, mas um acordo especial entre o presidente e o ministro da Educação possibilitou a concessão de quatro outros prêmios, de 5 mil pesos cada. Os vencedores foram Frida (por *Moisés*) e Dr. Atl, Julio Castellanos e Francisco Goitia. Embora estivesse presa a um colete de gesso, depois de uma cirurgia na coluna, ela apareceu na estreia vestida de princesa e recebeu o prêmio.

E havia também encomendas do governo. Em 1941, ela recebeu a incumbência de pintar uma série de retratos das “Cinco mulheres mexicanas[633] que mais se distinguiram na história do *pueblo*”, como ela mesma definiu, para o salão de jantar do Palácio Nacional. “Agora eles me puseram pra tentar descobrir que tipo de baratas essas mulheres eram”, ela escreveu ao dr. Eloesser,

que tipo de rosto elas tinham, e que tipo de psicologia as oprimia, de modo que, quando eu pintá-las, o público vai saber como distingui-las das mulheres comuns e vulgares do México — que, na minha opinião, incluíam mulheres mais interessantes e sensacionais

do que o grupo de damas em questão. Se entre suas raridades você encontrar algum livro bem gordo que fale de doña Josefa Ortiz de Domínguez, ou de doña Leona Vicario [ambas ligadas ao movimento de independência], de doña [ilegível] Xochitl [durante o reinado do rei tolteca, Xochitl popularizou a inebriante bebida conhecida como pulque, fermentada da seiva do agave], de sóror Juana Inés de la Cruz [a grande freira-poeta mexicana (1651-1695)], faça-me o imenso favor de me mandar alguns fatos ou fotografias, gravuras etc. da época e suas prudentes efígies. Com esse trabalho vou ganhar alguns trocados que dedicarei à compra de alguns bodes que dão prazer aos meus olhos, ao meu olfato e ao meu tato — e à compra de uns vasos de flor altos que eu vi outro dia no mercado.

Infelizmente os retratos das mulheres notáveis jamais foram concluídos. Frida entregou uma segunda — e menor — encomenda do governo, mas a pintura, uma extraordinária natureza-morta em forma circular que ela produziu em 1942 para a sala de jantar do presidente Manuel Ávila Camacho, foi rejeitada. Talvez a señora Ávila Camacho tenha achado que as frutas, os legumes e as flores sugeriam demasiadamente partes da anatomia humana.

Assim, Frida continuou a ter dificuldades para encontrar e satisfazer clientes. Diego sempre encaminhava os norte-americanos que afluíam em bandos a seu estúdio para Coyoacán, para que vissem o trabalho de Frida. Mas na maior parte dos casos havia promessas ilusórias, e não compradores. Walter Arensberg, por exemplo, ainda estava indeciso dois anos depois que Frida dissera a Nickolas Muray que ele “compraria um quadro”. Em 15 de dezembro de 1941, ela escreveu a Emmy Lou Packard:

Pelo que você me conta^[634] dos Arensberg, eu quero que você diga a eles que o Kaufmann está com a tela *Meu nascimento*. Eu gostaria que eles comprassem *Eu mamando* [*Minha babá e eu*], já que me dariam uma bela dinheirama. Especialmente agora que estou parecendo uma completa pobre-diaba. Se tiver a oportunidade, saia em minha defesa pra eles, mas faça como se fosse ideia sua. Diga que é um quadro que pintei na mesma época de “nascimento” e que você e o Diego gostam muito. Você já sabe qual é, certo? Aquele em que apareço com minha ama de leite mamando *purita leche* [leite puro]. Lembra? Espero que você os anime a comprá-lo de mim, pois não pode imaginar quanto preciso do dinheiro agora (Diga a eles que custa 250 dólares) — vou te mandar a foto pra que você diga a eles um punhado de coisas boas e promova o

interesse deles por essa “obra de arte”. Ok, menina! Fale também daquele com “a cama” [O sonho] que está em Nova York, talvez possam estar interessados naquele — aquele com o esqueleto por cima, lembra? Aquele vale 300 paus. Vamos ver se você pode me dar uma forcinha, meu bem, pois vou te dizer, eu preciso mesmo urgentemente de grana.

Emmy Lou respondeu, prevendo o resultado final: “Vou batalhar por você[635]. Quem sabe o que é que vai dar. Me parece que Arensberg só quer o quadro do nascimento — como um documento —, ele está gastando todo o dinheiro dele agora tentando mostrar que Bacon escreveu as peças de Shakespeare. Stendahl [*marchand* de Los Angeles] diz que não quer comprar pinturas agora”.

Longe de cortejar clientes, Frida não se esforçava para ser agradável nem para que sua pintura o fosse. “Eu não fiquei triste com a morte de Albert Bender”[636], ela escreveu ao dr. Eloesser,

porque não gosto de Colecionadores de Arte, não sei por quê, mas atualmente a cada dia a arte em geral me dá menos emoção e estímulo, e acima de tudo essas pessoas que exploram o fato de serem conhecedores da arte para contar vantagem e se gabarem de terem sido “escolhidos por Deus”, muitas vezes eu me dou melhor com carpinteiros, sapateiros etc. do que com esse bando de gente estúpida, os assim chamados civilizados, tagarelas, as supostas pessoas civilizadas, refinadas e cultas.

Mesmo quando as vendas melhoraram, em meados da década de 1940, não estava nada fácil ganhar a vida. Um lançamento no livro contábil de Frida em 1947, por exemplo, mostra que ela vendeu *As duas Fridas* ao Museu de Arte Moderna da Cidade do México por 4 mil pesos; de acordo com Fernando Gamboa, diretor do museu, a tela foi adquirida porque Frida precisava desesperadamente de dinheiro[637] e ninguém queria comprá-la. A essa altura, porém, Frida tinha diversos clientes entusiasmados, que esporadicamente competiam para comprar sua obra. O principal deles era Eduardo Morillo Safa, engenheiro agrícola e diplomata que ao longo dos anos comprou cerca de trinta Kahlos e em 1944 encomendou retratos de suas duas filhas, Mariana e Lupita, de sua mãe, doña Rosita Morillo, de sua esposa, de seu filho e de si mesmo.

Os retratos que Frida pintou de outras pessoas são quase sempre menos vibrantes e originais do que as telas em que ela mesma era o tema e modelo

— talvez porque quando pintava um modelo específico ela não se sentia livre para projetar na imagem sua complexa fantasia e sentimento, sua “própria realidade”.

Há, entretanto, uma importante exceção. Certamente o mais extraordinário retrato que Frida pintou de uma pessoa amiga é o de *doña Rosita Morillo*, tela a que ela não hesitou em conferir uma expressão de profunda emoção pessoal (figura 68). Embora o estilo de Frida não tenha se desenvolvido de maneira linear — no mesmo ano, ela pintou retratos com meticoloso realismo ou simplificação primitivista —, *Doña Rosita Morillo* mostra seu movimento geral na direção de um realismo miniaturista extremamente refinado[638], muito distante do tratamento mais amplo dos retratos mexicanistas em estilo de murais de 1929-1930 ou os retratos *naïf* de 1931, baseados em uma tradução folclórica mais descritivista.

Sábia mas judiciosa, vigorosa mas com expressão cansada, *doña Rosita* personifica a essência da condição de ser avó. Ela parece a concretização de um anseio humano básico por valores familiares como conforto, comunhão e continuidade. Como *La berceuse* (A mulher do berço) de Van Gogh, que segura uma corda com a qual embala a criança em um berço invisível ao observador da tela, *doña Rosita* segura o trabalho de tricô, do qual um fio de lã desce e conduz nossos olhos para fora da tela, para o próprio espaço em que nós mesmos estamos. Conhecendo o hábito que Frida tinha de usar em suas pinturas fitas e outros conectores para estabelecer ligação emocional, podemos supor que o fio de lã tencionava oferecer ao observador um vínculo concreto com o modelo do retrato. O corpanzil consolador de *doña Rosita* enche a tela de lado a lado; trazida para perto do plano do retrato, ela é sólida como um baluarte.

A massa entrançada de vegetação que encerra o espaço imediatamente atrás da velha senhora reflete o que ela é. A escuridão nos interstícios entre as folhas mostra que é noite, que para Frida significava o fim da vida. Outros sinais da velhice são as folhas marrons, e cinco gravetos dissecados, cinzentos e desfolhados. Mas, como sempre, Frida apresenta a morte como parte do ciclo da vida: os galhos mortos escoram um emaranhado de plantas espinhosas, verdes e vivas, serpenteando, sinuosas, por toda a superfície da tela. À sua maneira, as feições de *doña Rosita* também evidenciam os espinhos da vida. Apesar de toda a sabedoria e compaixão de seus olhos, a boca sugere que ela possui a rabugice crítica das velhas que assistiram a

sucessivas gerações cometendo todos os erros previsíveis.

Nesse quadro, Frida deu incomum e minuciosa atenção a texturas específicas, compondo a imagem com pesadas camadas de pigmento, e pintando cada detalhe com um toque diferente. A lanosidade do suéter e do xale de doña Rosita e a textura penugenta das plantas floridas são cuidadosamente pintadas com numerosas e minúsculas pinceladas. Os cabelos macios e brancos são realçados um a um. De fato, a riqueza de detalhes superficiais é quase obsessiva; é como se Frida quisesse que doña Rosita se materializasse. Frida é o oposto do tipo de artista que abrevia ou sintetiza o mundo visual, evocando verossimilhança como que por encanto, com amplas pinceladas pomposas. Pelo contrário, ela pinta cada detalhe ínfimo do que vê, bocado por bocado, centímetro por centímetro, pincelada por pincelada. Essencialmente, o que Frida sente é a ânsia de recriar o mundo na tela como uma realidade sólida e palpável.

O retrato de Mariana Morillo Safa[\[639\]](#), neta de doña Rosita, exhibe a mesma atenção aos detalhes minuciosos e a mesma intensidade peculiar que reflete a afeição de Frida por seu tema (figura 67). Com seu olhar de fauno, e seu enorme laço cor-de-rosa, a criança tem as mesmas qualidades que a pintura a óleo foi inventada para criar; ela parece tão real que sentimos vontade de beliscar sua bochecha ou coçar seu queixo. Como um pêssago orvalhoso de alguma natureza-morta holandesa do século xvii, ela é um objeto de desejo.

Frida adorava crianças. Ela as tratava como iguais, e tanto em sua arte como em sua vida permitia que as crianças tivessem a própria dignidade especial. Em 1928, quando Rivera, sabendo que ela precisava de dinheiro, conseguiu-lhe um emprego de professora, dando aulas de arte para crianças, sua maneira de lidar com os alunos era tanto a de uma criança entre seus pares como a de um adulto que não queria “estragar” a criatividade infantil. Como Rivera, que escreveu uma elegia para a arte das crianças, Frida julgava que, “antes de serem transformadas em idiotas[\[640\]](#) pelas escolas e suas mães”, as crianças possuíam poderes criativos mais puros do que os adultos. “Diego me arranhou um emprego de professora[\[641\]](#) de desenho, eu me deito no chão de barriga pra baixo, e as crianças também, e eu digo a elas ‘Não copiem mais, pintem a casa de vocês, a mãe, os irmãos, o ônibus, coisas que acontecem’. A gente brinca de bolinha de gude e pião, e eu fui me tornando a melhor amiga delas.”

Mais para o fim da vida, Frida já não conseguia brincar de bolinhas de gude no chão, mas suas atitudes não tinham mudado nem um pouco. Seu sobrinho Roberto BeHar lembra-se de uma visita que fez a Kahlo[642] na década de 1940, quando estudava em um colégio interno católico. Ao perceber que o menino usava um escapulário, Frida perguntou, aos gritos: “O que é isto?”. Ele explicou que quem estiver usando o bentinho quando morrer vai direto para o céu. “Quem te deu?”, ela quis saber. “Uma freira”, Roberto respondeu. “Dile a la madrecita que vaya a chingar a su madre pero no a ti!”, ela guinchou; “Diga a essa freirinha que vá foder a mãe dela, mas não você!”. Em outra ocasião, Roberto mostrou a Frida um mapa que ele tinha desenhado como tarefa de casa. “O quê!?”, ela gritou, em sinal de desaprovação. “Você tem de fazer à mão.” Roberto obedeceu, relutante, porque temia que o contorno dos países não saísse preciso. Ele estava certo — ganhou nota zero da professora. Na visita seguinte a Frida, ele mostrou o resultado. Ela simplesmente acrescentou o número 1 na frente do zero e anunciou: “Eu sou professora!”.

Frida precisava ser (e era) uma pessoa importante na vida de todas as suas crianças. Não faz muito tempo, Mariana falou sobre o passado e lembrou como foi posar para Kahlo. “Eu a amava[643], e ela me amava e era muito carinhosa comigo. Tenho certeza de que por não ter filhos ela amava mais a mim e à minha irmã. Meu pai dizia: ‘Sejam afetuosas com Frida, ela não tem filhos e ama muito vocês’.”

Os pais de Mariana deixavam a filha caçula na casa de Frida no sábado de manhã e voltavam no fim da tarde para buscá-la. Uma vez que Frida não conseguia pintar por mais de uma hora seguida e descansava por intervalos de várias horas, o retrato demorou dois ou três meses para ser concluído.

Frida punha a modelo sentada em uma cadeirinha que ela comprara especialmente para Mariana, e que a menina levou para casa assim que o quadro ficou pronto. “Ela me pedia para ficar bem quieta e imóvel. Eu ficava cansada, mas ela conversava comigo o tempo todo e me contava histórias engraçadas. Ela me pedia para fazer uma cara séria, o que eu não conseguia. Ela era sempre muito meiga.”

Frida adorava dar presentes a Mariana. Mandou fazer um vestido *tehuano* especialmente para ela e, certa feita, quando a menina ganhou numa das brincadeiras das duas, Kahlo deu-lhe um porta-moedas em formato de bota. Quando Eduardo Morillo foi buscar a filha, disse que a menina tinha sido

malcriada por ter aceitado o presente. Frida ficou furiosa. “Metiche [intrometido]!”, ela gritou! “É um jogo entre mim e Mariana”, e a menina ficou com o porta-moedas.

A afeição de Frida por Mariana continuou ao longo dos anos. De 1946 a 1948, a família Morillo Safa viveu em Caracas, onde o engenheiro serviu como embaixador mexicano na Venezuela. Frida estava se recuperando de uma de suas muitas cirurgias quando recebeu uma carta de Mariana que a deixou tão encantada que ela respondeu a sua “Cachita, changa, maranga” com um bilhete e um longo poema, do qual segue um trecho:

De Coyoacán, tão triste^[644]
oh, Cachita da minha vida,
Te mando esses versos
de sua amiga sincera, Frida.

Não pense que estou me fingindo de “morta”,
e que não vou te escrever,
pois, cantando com todo o meu amor, eu
envio esta balada pra você.

Você foi pra Caracas
em um poderoso avião,
e daqui sinto sua falta
de todo o coração. [...]

Não se esqueça do México,
que é a raiz da sua vida,
e tenha em mente que cheia de canções
sua amiga Frida sempre te espera.

Além de Morillo Safa, outro dos clientes favoritos de Frida era o engenheiro José Domingo Lavin, que encomendou um retrato circular de sua esposa em 1942, e em 1945 encomendou *Moisés* (figura 69). A pintura resultou de uma conversa casual ocorrida na casa dos Lavin. O anfitrião mostrou a Frida um exemplar recém-comprado de *Moisés e o monoteísmo*. Ela leu algumas páginas e pediu o livro de Freud emprestado. Fascinada com a leitura, assim que terminou de ler Kahlo sugeriu que tentaria colocar numa

tela as ideias do livro. Em três meses, *Moisés* estava pronto. Dois anos depois, Frida deu uma palestra informal sobre a obra em uma reunião na casa de Domingo Lavin.

Os parágrafos iniciais de sua explanação são interessantes por aquilo que revelam acerca da maneira completamente despretensiosa com que encarava sua arte:

Como esta é a primeira vez na minha vida[645] que tento “explicar” uma das minhas pinturas a um grupo de mais de três pessoas, perdoem-me se ficar um pouco confusa e um pouco chata. [...]

Li [*Moisés*, de Freud] apenas uma vez, e comecei a pintar o quadro sob a primeira impressão que o livro causou em mim. Ontem, enquanto escrevia estas palavras pra vocês, reli o texto, e devo confessar que acho a tela bastante incompleta e diferente de uma interpretação daquilo que Freud analisa de maneira tão maravilhosa em seu *Moisés*. Mas, agora, não há nada que possa ser feito, nem pra acrescentar nem pra tirar, então vou falar sobre o que eu pinteí do jeito que está e sobre o que vocês podem ver aqui no quadro. Obviamente, o tema principal é “moisés”, ou o nascimento do herói. Mas generalizei do meu jeito (um jeito bastante confuso) as ações e imagens que mais me impressionaram quando li o livro. Quanto ao que incluí “por minha própria conta”, vocês podem me dizer se meti os pés pelas mãos ou não.

Por causa de seu tema amplo e sua miríade de minúsculas figuras, muitos observadores compararam *Moisés* a um mural. Mas a tela está longe de ser um exemplo de arte “pública”. Ao dar um tratamento tão livre e individualista a seu tema histórico, Frida conseguiu convertê-lo em uma expressão de sua preocupação pessoal com a procriação como parte do ciclo da vida. Até mesmo a composição da figura sugere procriação: Frida combinou um método aditivo *naïf* de organização das formas (visto nas várias seções da tela) a uma coerência geral baseada numa simetria bilateral e que evoca a anatomia da região pélvica feminina. O nascimento de *Moisés* está situado, de maneira bastante apropriada, no centro.

A criança nasce sob um enorme sol vermelho que emite raios que terminam em mãos. Como recurso, é obvio, essa imagem tem suas origens nos relevos egípcios do período Amarna, mas sua fonte mais direta para a concepção de Frida é o mural que Rivera pintou na Preparatória, em que as mãos nas extremidades dos raios de luz significam, de acordo com Diego,

“Energia solar, a fonte de vida de tudo”[646]. Em termos semelhantes, Frida explicou em seu ensaio sobre *Moisés* que o sol de sua pintura foi concebido como “o centro de todas as religiões”[647], como o primeiro deus criador e reprodutor da vida”.

O nascimento de Moisés representa o nascimento de todos os heróis[648]. De ambos os lados do evento natalício central, há um grupo de heróis históricos que vai de Jesus Cristo a Lênin, de Buda a Hitler — “os figurões”, definiu Frida. Acima deles, deuses; abaixo, as massas em ebulição, nas guerras que fazem a história. No canto inferior esquerdo, segundo Frida, “está o primeiro homem, o construtor, em quatro cores (raças), acompanhado de seu ancestral próximo, o macaco”. No canto inferior direito está a mãe, a criadora, com a criança nos braços, acompanhada de uma fêmea de macaco, igualmente segurando a cria. Entre o céu apinhado de deuses e o céu abarrotado de heróis há um esqueleto e um esqueleto de animal, além de um diabo. Dedos enormes e abarcadores representam a terra abrindo suas mãos para proteger e receber os mortos, “generosamente e sem distinções” — exatamente o tipo de mãos monumentais que Rivera às vezes pintava em seus murais.

“Dos dois lados da criança”[649], Frida explicou, “eu pus os elementos de sua criação, o ovo fertilizado e a divisão celular.” Um punhado de gotas de chuva acompanha o rompimento da bolsa de água no parto, e (como em *Flor da vida*) tubos falopianos parecidos com flores e mãos humanas saem do útero central.

Dividindo a cena central de parto das seções laterais históricas há dois troncos de árvores anciãs, símbolo favorito de Frida para representar o ciclo vida-morte. Da madeira decadente jorram brotos de novas folhas verdes, e os galhos velhos e arruinados são feitos de modo a se assemelhar aos tubos falopianos. A vida nova, ela disse, sempre brota do “tronco velho”[650]. No primeiro plano, ao centro, entrelaçado a uma trama de raízes parecidas com veias, um caramujo esguicha fluido dentro de uma concha, simbolizando o “amor”[651].

Moisés revela o anseio de Frida por abarcar todo o tempo e todo o espaço em uma única visão. Como *Raízes*, é uma expressão de sua religião, uma forma vitalista de panteísmo que, em grande medida, ela compartilhava com Diego. Frida via o universo com um enfoque abrangente, como uma elaborada teia de “fios condutores”, uma “harmonia de forma e cor”, em que

“tudo se move de acordo com uma única lei — a vida. Ninguém está isolado de ninguém. Ninguém luta por si só. Tudo é todo e uno. Angústia e dor, prazer e morte não são outra coisa além de um processo de existir”. Seu diário (esta passagem foi escrita em 1950) continua:

Ninguém é mais do que uma função ou parte da função total. [...] Nós nos direcionamos para *nossos próprios* eus por meio de milhões de seres — seres pedras — seres pássaros — seres estrelas — seres micróbios — seres fontes até nós mesmos. A variedade da incapacidade do *um* de se separar do *dois*, do *três*, do *et cætera* de sempre — para retornar ao *um*. Mas não à *essência* (às vezes chamada de *deus*, às vezes de *liberdade*, às vezes de *amor*) — Não — Nós sempre fomos ódio-amor-mãe-criança-planta-terra-luz-relâmpago-etc.-mundo que dá mundos-universos e células universais.

Na Cidade do México, La Esmeralda não é uma referência a uma esmeralda nem a alguma joalheria, mas sim à Escola de Pintura e Escultura do Ministério da Educação Pública, rebatizada pelos alunos em homenagem ao nome da primeira rua em que a instituição era localizada. Quando a escola abriu, em 1942, tinha mais professores do que alunos, pois o diretor Antonio Ruiz, pintor de obras diminutas eivadas de humor e fantasia, começou contratando um impressionante corpo docente de 22 pessoas, que em 1943 incluía artistas proeminentes como Jesús Guerrero Galván, Carlos Orozco Romero, Agustín Lazo, Manuel Rodríguez Lozano, Francisco Zúñiga, María Izquierdo, Diego Rivera (que dava aulas de composição) e Frida Kahlo. O salário inicial de Frida era de 225 pesos por doze horas de aula, três vezes por semana. Ainda que depois dos três primeiros anos seu emprego tenha sido informal, para dizer o mínimo, ela continuou registrada como professora por uma década.

Nem todos os docentes eram mexicanos — por exemplo, o poeta surrealista francês Benjamin Péret —, mas seu espírito era enfaticamente *mexicanista*. Embora as instalações da escola fossem precárias e primitivas, consistindo de uma enorme sala de aula e de um pátio onde os alunos pintavam (quando chovia, o pátio alagava e os estudantes tinham de andar sobre tábuas de madeira), para os professores da La Esmeralda o México inteiro era um estúdio. Em vez de pedirem aos alunos que desenhasssem observando esculturas de gesso ou modelos europeus, mandavam os pupilos saírem às ruas e campos, para trabalhar com base na natureza. Seu objetivo

era não o de produzir artistas, mas “preparar indivíduos[652] cuja personalidade criativa mais tarde se expressaria nas artes”. O programa de cinco anos incluía cursos de matemática, espanhol, história, história da arte e francês. O contato direto com os professores devia instigar a iniciativa de cada aluno. Uma vez que os alunos eram em sua maioria pobres, não havia cobrança de mensalidades e os materiais de arte eram gratuitos.

Um dos primeiros alunos, o pintor Guillermo Monroy, relembra que

no início havia só uns dez estudantes[653]. Depois entrou uma turma de cerca de vinte e dois meninos do meu bairro. Quando entrei na escola, eu não sabia nada de arte, porque eu vinha de uma família de carpinteiros. Eu só tinha frequentado uma escola por seis anos, e nem sabia que existiam escolas de arte. Eu era polidor de móveis e estofador. Depois eu quis aprender a entalhar madeira, porque trabalhava numa loja de móveis coloniais. Então foi assim, como trabalhador, que eu entrei na La Esmeralda.

A chegada de Frida à escola causou grande sensação. Alguns alunos ficaram admirados; outros, caso de Fanny Rabel (que à época chamava-se Fanny Rabinovich), de início estavam céticos:

É um velho vício das mulheres não terem confiança nas mulheres[654]. Então, no começo, quando me disseram que eu teria uma mulher como professora, não gostei da ideia. Eu só tinha professores homens e colegas homens. Quase tudo no México era comandado pelo gênero masculino, e havia poucas meninas na escola. Meu professor de paisagem, Feliciano Peña, me disse: “Bom, eu vi a tal Frida Kahlo na diretoria, e ela se virou para mim e perguntou: ‘Você é professor aqui?’, e eu respondi que sim, e ela disse: ‘Como é esse negócio de ensinar? Eu não sei nada sobre ensinar’”. Peña ficou furioso e me disse: “Como ela pode ser professora se não sabe ensinar?”.

Mas, no momento em que conheci Frida, fiquei fascinada porque ela possuía o dom de encantar as pessoas. Ela era única. Tinha uma enorme *alegría*, humor e amor pela vida. Tinha inventado sua própria linguagem, sua própria maneira de falar espanhol, cheia de vitalidade e acompanhada de gestos, mímicas e risadas, e um grande senso de ironia. A primeira coisa que ela fez quando me conheceu foi dizer: “Oh, você é uma das *muchachitas* daqui! Vai ser minha aluna! Escute, você sabe como é esse negócio de dar aulas? Eu não sei. De que se trata? Eu não tenho a menor ideia sobre como ensinar. Mas acho que vai dar tudo certo”. Aquilo me desarmou. Ela era muito amigável, e o relacionamento dela com todos os alunos começava na base íntima de igualdade do *tú a*

tú. Ela virou nossa irmã mais velha, como uma mãe cuidando de seus *muchachitos*.

Na lembrança de Guillermo Monroy, Frida era “fraternal, uma professora extraordinária, uma camarada[655]. Ela era como uma flor ambulante. Ela nos ensinou a desenhar o que tínhamos em casa — potes de argila, arte popular, móveis, brinquedos, Judas —, e assim não nos sentíamos forasteiros na escola”.

Se Frida era uma “flor ambulante”, seu aluno Monroy conserva ainda hoje algo que aprendeu com ela: é um escritor gracioso, dado a floreios. Entre os vários artigos que escreveu sobre sua amada *maestra* está a seguinte descrição do primeiro dia de Frida dando aulas na La Esmeralda:

Eu me lembro dela entrando pela primeira vez na Escola[656] de Pintura e Escultura La Esmeralda. Ela apareceu lá de repente, como um estupendo ramo florido, por causa de sua alegria, amabilidade e encanto. Isso se devia, certamente, ao vestido *tehuano* que estava usando, e que usava sempre com tanta graça. Os jovens que seriam alunos dela [...] a receberam com verdadeiro entusiasmo e emoção. Ela conversou brevemente conosco e depois nos cumprimentou de maneira bastante afetuosa, e então imediatamente depois nos disse, muito animada: “Bom, crianças, vamos trabalhar; vou ser a suposta professora de vocês, e não sou nada disso, só quero ser amiga de vocês, nunca fui professora de pintura, nem acho que venha a ser algum dia, pois estou sempre aprendendo. É certo que pintar é a coisa mais incrível que existe, mas pintar bem é muito difícil, é necessário aprender a técnica muito bem, ter autodisciplina muito rígida e, acima de tudo, ter amor, sentir um grande amor pela pintura. De uma vez por todas, vou dizer a vocês que, se a pouca experiência que eu tenho como pintora for útil de alguma maneira, me digam, e que comigo vocês vão pintar tudo que quiserem e sentirem. Vou tentar entender vocês o melhor que eu puder. De tempos em tempos, me permitirei fazer algumas observações sobre o trabalho de vocês, mas também peço a vocês, como *cuates* que somos, que, quando eu mostrar a vocês meu trabalho, façam o mesmo. Jamais tomarei o lápis para corrigir vocês. Quero que saibam, queridas crianças, que não existe no mundo todo um único professor capaz de ensinar arte. Fazer isso, na verdade, é impossível. É claro que vamos conversar sobre um ou outra questão teórica, ou sobre as diferentes técnicas usadas nas artes plásticas, sobre forma e conteúdo na arte e todas essas coisas intimamente relacionadas ao nosso trabalho. Espero que vocês não fiquem entediados comigo, e que quando eu estiver aborrecendo vocês, peço, por favor,

que não fiquem quietos, tudo bem?”. Essas palavras simples e bastante puras foram pronunciadas sem nenhuma afetação ou pose, completamente desprovidas de pedantismo.

Depois de um breve silêncio, *la maestra* Frida perguntou a todos os alunos o que queríamos pintar. Ao ouvir essa pergunta tão direta, o grupo inteiro ficou desconcertado por alguns momentos; trocamos olhares entre nós, e não soubemos o que responder de imediato, mas eu, vendo quanto ela era bonita, pedi a ela com grande franqueza que posasse para nós. Ela, visivelmente comovida e com um leve sorriso de aceitação que aflorou em seus lábios, pediu um cadeira. Assim que ela se sentou, foi rodeada de cavaletes e estudantes.

Frida Kahlo estava lá, diante de nós, com a expressão grave, espantosamente quieta e imóvel, mantendo um silêncio tão profundo e impressionante que ninguém, nenhum de nós, ousou interromper. [...]

Os alunos concordam que as técnicas de ensino de Frida eram completamente antiprogramáticas. Ela não impunha ideias a eles; ao contrário, deixava que seus talentos se desenvolvessem de acordo com o temperamento de cada um, e ensinava os pupilos a terem autocrítica. Os comentários e observações de Kahlo eram agudos, mas nunca rudes. Ela mitigava tanto o elogio como a censura, deixando claro que se tratava apenas de um ponto de vista pessoal, que podia estar errado. “Acho que podia ser mais carregado na cor”[\[657\]](#), ela dizia, “Isto devia estar em equilíbrio com isto”, “Esta parte não está muito benfeita. Eu faria desse jeito, mas eu sou eu, e você é você. É uma opinião e eu posso estar errada. Se for útil pra você, aceite, se não for, deixe pra lá.”

“A única ajuda que ela nos dava[\[658\]](#) era nos estimular, nada mais”, diz outro de seus alunos, Arturo García Bustos.

Ela não falava nem meia palavra sobre como deveríamos pintar, nem coisa alguma sobre estilo, como fazia o *maestro* Diego. Ela não fingia explicar coisas retóricas. Mas era entusiástica com a gente. Ela dizia: “Nossa, como isto aqui está bem pintado!” ou “Esta parte saiu muito feia”. O que ela nos ensinou, fundamentalmente, foi amar as pessoas, e um gosto pela arte popular. Ela dizia, por exemplo: “Olhem só este Judas! Que maravilhoso! Vejam que proporções! Como Picasso gostaria de conseguir pintar alguma coisa com esta expressividade, com essa força!”.

Fanny Rabel acredita que

o grande ensinamento de Frida[659] era ver através dos olhos de um artista, abrir nossos olhos para ver o mundo, ver o México. Ela não nos influenciou por meio de sua pintura, mas por meio do seu jeito de viver, de olhar para o mundo e as pessoas e a arte. Ela nos fez sentir e entender certo tipo de beleza no México que não teríamos percebido por nós mesmos. Ela não transmitia essa sensibilidade verbalmente. Éramos muito jovens, simples e maleáveis — um de nós tinha só quatorze anos, outro era camponês. Não éramos intelectuais. Ela não impunha nada. Frida dizia: “Pintem o que vocês veem, o que vocês quiserem”. Cada um de nós pintava de um jeito diferente, seguia o próprio caminho. Não pintávamos como ela. Havia muito bate-papo, piadas, alegria, sociabilidade. Ela não estava nos dando aulas. Diego, por outro lado, podia inventar uma teoria sobre qualquer coisa em um minuto. Mas ela era instintiva, espontânea. Ela ficava feliz diante de qualquer coisa bonita.

“*Muchachos*”, ela anunciava[660], “trancados aqui dentro da escola a gente não pode fazer nada. Vamos sair às ruas, vamos sair e pintar a vida nas ruas.” E lá iam eles para os mercados, favelas, conventos coloniais e igrejas barrocas, para cidades vizinhas como Puebla, para as pirâmides de Teotihuacán. Uma vez, de muletas, ela levou os alunos até Xochimilco para visitar Francisco Goitia, que anos antes fora incumbido pelo governo de pintar os tipos e costumes indígenas, e que, tendo abandonado tudo a não ser a pintura, continuava vivendo em uma choça primitiva, ensinando as crianças do vilarejo.

Nos caminhos de ida e de volta dessas excursões, Frida ensinava aos alunos *corridos* e canções da época da Revolução Mexicana, ao passo que os estudantes ensinavam-lhe canções que estavam aprendendo na Organização da Juventude Comunista. Muitas vezes eles paravam em *pulquerías*, onde, por alguns pesos, os baladistas cantavam as canções *de la raza*. O pintor Héctor Xavier, que estava matriculado na La Esmeralda, mas não fazia o curso de Frida, foi a uma dessas viagens de campo a Teotihuacán. “Quando estávamos voltando para a cidade”[661], ele lembrou,

o caminhão parou defronte a uma *pulquería*. Frida estava sentada na frente, ao lado do motorista — em parte porque descobrira que ele tinha um rosto interessante, e em parte porque era mais confortável. Ela me pediu para descer do caminhão. “Todos os

muchachos”, ela disse, “para a *pulquería*! Quanto a mim, vou ficar aqui com este cavalheiro que está segurando o volante.” Então nós descemos e ela nos deu uma bolsinha com dinheiro. Entramos na *pulquería*, e pela primeira vez vi as cabaças usadas para o pulque. Me pareceu também que podíamos convidar para uma bebida todas as pessoas que lá estavam. Bom, Frida estava pagando. Por fim, ela disse: “Todo mundo, subindo”, e voltamos para a boleia do caminhão. Ela continuou batendo papo com o motorista, que estava contando umas anedotas muito boas. A dois quarteirões da escola, o caminhão parou e Frida disse: “Quem estiver se sentindo em boas condições para continuar a viagem e vir pra escola, venha com a gente, e quem não estiver, desça”. Então, quando chegamos à escola, éramos um grupo menor, mas estávamos muito felizes com a experiência toda em Teotihuacán e o pulque na *pulquería* e o humor de Frida.

Depois de alguns meses, Frida começou a achar que o longo deslocamento entre Coyoacán e La Esmeralda era um esforço muito grande para sua saúde. Contudo, ela não queria abandonar as aulas, e pediu aos alunos que fossem até sua casa. De início, um numeroso grupo viajava até Coyoacán, mas afinal a grande maioria dos estudantes desistiu, diante da desanimadora perspectiva de fazer o longo trajeto de ônibus. Na vida dos quatro jovens que persistiram — Arturo García Bustos, Guillermo Monroy, Arturo Estrada e Fanny Rabel —, Frida passou a ser uma figura tão fundamental como era na vida de Mariana Morillo Safa e Roberto BeHar. “Ficamos tão acostumados com Frida[662], e gostávamos tanto dela, que era como se ela sempre tivesse estado na nossa vida”, Fanny lembrou. “Todo mundo adorava Frida, de um jeito estranho. Era como se a vida dela fosse tão próxima dos que estavam ao seu redor que a pessoa parecia amarrada a ela e não conseguia mais viver sem ela.” Os quatro ficariam com ela durante anos a fio, mesmo muito depois de saírem da escola. Assim como os alunos de Rivera eram chamados “Los Dieguitos”, os de Kahlo eram conhecidos como “Los Fridos”.

Quando chegaram à casa de Frida pela primeira vez, ela teria dito: “O jardim inteiro é de vocês[663]. Vamos pintar. Esta é sua sala pra vocês guardarem suas coisas. Eu vou trabalhar no meu estúdio. Eu não vou vir todo dia pra ver o trabalho de vocês”. De fato, a programação de Frida era imprevisível. Ela podia fazer comentários e críticas aos trabalhos dos alunos a cada duas semanas ou três vezes por semana, com a presença esporádica de

Rivera, que de vez em quando também tecia comentários sobre os trabalhos. Essas ocasiões eram como festas: Frida servia comida e bebida e às vezes, depois da aula, levava os alunos ao cinema. “Eu me lembro particularmente[664] de uma ocasião em que ela desceu ao jardim vestida de preto apoiada em uma bengala, com os cabelos enfeitados com uma infinidade de flores”, diz García Bustos. “Estávamos todos apaixonados por Frida. Ela tinha uma graciosidade e um encanto especiais. Ela era tão alegre que fazia poesia à sua volta.” Noutra manhã, em junho de 1944, Monroy ficou igualmente fascinado[665]. Uma leve névoa inundava o jardim, e ele, tendo chegado mais cedo, estava ocupado pintando um agave junto a um pequeno tanque de peixes. Tomado pelo prazer de tentar captar o que via, ele começou a cantar. E então, de acordo com sua lembrança,

eu comecei a sentir uma estranha e inquietante sensação sobre os ombros, um leve arrepio, depois calor, depois descargas elétricas; senti que meu ombro estava se rompendo em raios azuis de luz. [...] [Eu me virei e vi] nada menos do que Frida Kahlo [...] que, toda sorrisos e cravando os olhos nos meus, disse: “Continue pintando, Monrocyto, você sabe que eu também gosto de cantar. [...] Que maravilha que o seu quadro está ficando, tirando tanto prazer e tanta emoção do pequeno agave, que coisa tocante é pintar, não acha? Que linda planta!”.

Então Frida abriu um sorriso terno, beijou Monroy na bochecha esquerda e, enquanto saía, disse ao menino: “Continue trabalhando, continue pintando, nunca pare de cantar”.

Para seus pupilos, a casa de Frida em Coyoacán era em si mesma uma educação. Os modelos dos alunos eram tudo que havia à mão — macacos, gatos, sapos, peixes, todas as plantas do jardim, todos os objetos de arte da casa. Frida tentava incutir nos alunos um enfoque estético da vida cotidiana, por meio de jogos como arrumar e rearranjar as frutas, flores e louças de barro da mesa da sala de jantar, a fim de ver quem conseguia a composição mais impressionante. “[Ela] constantemente renovava a cenografia dos objetos à sua volta”[666], relembra Fanny Rabel. “Ela usava vinte anéis num dia e outros vinte no outro. O ambiente dela era repleto de coisas, sempre mantidas em ordem.”

Frida fazia dos alunos uma família — sua família —, e de sua casa um lar exótico para os alunos, que lá encontravam um mundo inteiramente novo.

“Quando ela adoecia e ficava de cama[\[667\]](#), sempre havia gente ao redor”, diz Fanny Rabel.

Isso era o que mais me impressionava — todas aquelas pessoas, gente doida como Jacqueline Breton, Leonora Carrington [pintora surrealista inglesa, que vivia no México desde 1947], Esteban Frances [pintor surrealista espanhol], Benjamin Péret, artistas e colecionadores e todo tipo de amigo. Eu olhava pra eles de olhos arregalados, e Frida piscava pra mim, porque eu ficava muito impressionada. E me lembro que depois de muitos anos eu costumava dizer a ela que achava que nunca seria uma artista, porque eu era normal demais. Então Frida dizia: “Você sabe por que eles fazem todas essas coisas doidas? Porque eles não têm personalidade, e precisam fingir. Você vai ser uma boa artista porque você tem talento. Você é uma artista, então não precisa fazer essas coisas”.

Por mais que Frida defendesse o contato direto entre arte e vida, ela também queria que seus alunos lessem (Walt Whitman e Maiakóvski, por exemplo), e aprendessem história da arte, desenhando esculturas pré-colombianas no museu de antropologia e arte colonial em outros museus. A arte pré-hispânica ela chamava de “raiz da nossa arte moderna”[\[668\]](#), e, além dos pintores anônimos de *retablos*, seus artistas favoritos eram José María Estrada, Hermenegildo Batista, José María Velasco, Julio Ruelas, Saturnino Herrán, Goitia, Posada, Dr. Atl e, obviamente, Diego. Ela mostrava a seus alunos livros com reproduções de pinturas de artistas europeus como Rousseau e Brughel. Picasso, ela dizia, era “um grande e multifacetado pintor”[\[669\]](#). Ela também demonstrava aos alunos seu interesse por biologia, mostrando lâminas sob o microscópio e falando sobre micro-organismos, bem como plantas e animais. Ávida por compartilhar seu próprio fascínio pela formação da vida, ela não hesitou em incluir em seu programa de ensino a educação sexual. Ela emprestava aos alunos livros com ilustrações sobre o desenvolvimento do feto humano, bem como livros sobre arte erótica, que ela adorava.

Alguns dos alunos de Frida tinham estudado pintura mural com Rivera na escola La Esmeralda; sabendo do interesse dos pupilos, Frida conseguiu propiciar-lhes a oportunidade de pintar vários murais. Perto da sua casa, numa esquina da rua Londres, bem ao lado da casa do destronado rei Carol da Romênia, havia uma *pulquería* chamada La Rosita. Ali, bem como na

maioria das *pulquerías* do país, o governo havia mandado cair a decoração mural, alegando razões de saúde e “retidão moral e nobreza de espírito”. Frida obteve permissão para que seus alunos pintassem murais novos nos dois muros exteriores de frente para a rua, e em pouco tempo três dos quatro “Fridos” e outros estudantes de arte com idade variando entre quatorze e dezenove anos estavam trabalhando de graça com pincéis e tinta fornecidos por Frida e Diego. *El Maestro* e *La Maestra* iam ver o andamento dos trabalhos e davam conselhos, mas não participaram efetivamente da pintura.

O projeto foi concebido e executado no espírito da diversão. Ninguém supunha que seria produzida uma grande obra de arte. O estilo combinava o realismo amplo e simplificado de Rivera com o primitivismo canhestro da tradição mural de *pulquería*. Os temas — cenas do campo e da cidade baseados no nome do bar — (A Rosinha) e no tema do pulque — foram distribuídos de acordo com a predileção de cada estudante. Fanny Rabel relembra[670] que recebeu a incumbência de pintar uma menininha e também rosas no pasto. (Naquele tempo, as crianças eram tidas como tema adequado para artistas mulheres, e não surpreende que mais tarde Fanny tenha se especializado em pintar crianças.)

A festa de inauguração da La Rosita foi anunciada por um irônico folheto ilustrado ao estilo Posada[671] e distribuído nas praças, mercados públicos e ruas de Coyoacán:

O espectador! com seus mexericos sobre as notícias do dia! Caros ouvintes: sábado, dia 19 de junho de 1943, às 11 da manhã, Grande Première das Pinturas Decorativas da Grande Pulquería La Rosita na esquina das ruas Aguayo e Londres, Coyoacán, D. F. As pinturas que adornam essa casa foram feitas por Fanny Rabinovich, Lidia Huerta, María de los Ángeles Ramos, Tomás Cabrera, Arturo Estrada, Ramón Victoria, Erasmo V. Landechy e Guillermo Monroy, sob a direção de Frida Kahlo, professora da Escola de Pintura e Escultura do Ministério da Educação Pública. Entre os patrocinadores e convidados de honra: *don* Antonio Ruiz e *doña* Concha Michel, que oferecem a toda a ilustre clientela da casa um succulento almoço consistindo de um estupendo churrasco importado diretamente de Texcoco, salpicado com os supremos pulques das melhores fazendas que produzem o delicioso néctar nacional. Acrescenta-se ao charme dessa festividade uma banda de *mariachis*, com seus melhores cantores das planícies, foguetes, rojões, fogos de artifício estrondosos, bexigas invisíveis, paraquedistas feitos

de folhas de agave, e quem quiser ser toureiro pode tentar a sorte na arena na tarde de sábado, pois haverá um tourinho para os aficionados.

“O México inteiro” compareceu à inauguração — personalidades famosas do mundo das artes, da literatura, do cinema, da música, além de estudantes da La Esmeralda e o povo de Coyoacán. Foi uma ocasião espetacular que cumpriu todas as promessas do anúncio. Houve rojões, fogos de artifício, bexigas e um desfile de celebridades. A cantora de música folclórica Concha Michel, Frida e as estudantes de artes estavam vestidas de *tehuanas*. A *pulquería* e as ruas foram decoradas com tiras de papel colorido, e houve chuvas de confete. Cineastas circulavam, esbaforidos. O filme que eles fizeram do evento depois foi projetado em todos os cinemas pertencentes aos distribuidores, Cine México. Havia fotógrafos e repórteres em abundância. As bandas de *mariachis* tocavam em alto e bom som. Frida e Concha cantaram *corridos*, ganhando aplauso geral. Entre as canções estavam *corridos* escritos especialmente para a ocasião^[672], tendo como temas Frida, os murais da La Rosita e a pintura de *pulquería* em geral. Os versos foram impressos, à feição das baladas de Posada, em papel colorido barato e distribuídos entre os presentes.

No auge dos festejos, Guillermo Monroy cantou as quinze estrofes de seu *corrido*, dos quais reproduzo seis:

O arrabalde de Coyoacán
outrora tão triste!
E isso porque faltava
algo com que se alegrar.

Pintar a La Rosita
deu muito trabalho!
As pessoas já tinham esquecido
a arte da *pulquería*.

Doña Frida de Rivera,
nossa amada professora,
nos disse, Vamos lá, rapazes,
Vou mostrar-lhes a vida.

Pintaremos *pulquerías*,
E também as fachadas das escolas —
a arte começa a morrer
se ficar na academia.

Amigos da vizinhança,
quero aconselhá-los
que não bebam tanto pulque
porque podem ficar inchados.

Pensem no fato de que vocês têm esposas
e filhinhos queridos!
Uma coisa é ficar alegre,
Outra é perder o juízo!

O *corrido* de Arturo Estrada fala do passado e do presente dos murais de *pulquería*:

Outrora era tão feio,
que não tínhamos como negar;
quando começou a ser pintado,
começou a ser uma *pulquería*

com linguagem de meninos de rua
que os bêbados criticaram.
Alguns disseram: que lindo!
E outros disseram: Nossa, que horrível.

Apesar disso, senhores,
as pessoas estão ficando empolgadas
e estão muito interessadas
em fazer as honras.

Junto com a música, houve dança nas ruas. Com sombreiro na cabeça e as mãos unidas atrás das costas, Rivera foi fotografado dançando uma *jarana* iucatana com Concha Michel. Frida, cuja dor nas costas e no pé estava entorpecida pela empolgação[673] e pela tequila, dançou *jaranas*, *danzones* e

zapateados com Diego. Obviamente, houve traquinagens, palhaçadas e episódios de incivilidade motivados pela embriaguez. Num gesto ousado, Héctor Xavier roubou o chapéu de um amigo, pôs na cabeça, depois enfiou a mão no *mole* e desenhou listras marrons no rosto da vítima do atrevimento. “Mas”, diz Xavier,

a melhor coisa da tarde[674] foi quando eu disse a Diego: “*Maestro*, o professor francês [Benjamin Péret], que está ali, quer dançar um *zapateado* com você”. Ágil e ligeiro, sacudindo e gingando o corpanzil, Diego foi até o sujeito e disse a ele, na maior frieza: “Vamos dançar”. O francês tentou explicar: “Não, eu não danço. Não sei dançar *zapateado*”. Ele tinha acabado de chegar havia pouco da Europa. O mais estranho na atitude de Diego como grande artista era seu hábito de fazer ameaças e galhofas. Quando o homem disse que não, que não sabia dançar, ele sacou a pistola e propôs: “Eu te ensino a dançar”, e o professor francês acabou bailando o *zapateado* com Diego. Você tinha de ver como Diego se movia, um elefante em pé, lento, gracioso.

Todos os dignitários fizeram discursos[675], alguns deles em celebração a La Rosita. Concha Michel falou de maneira veemente sobre o atual estado da Revolução Mexicana, que, a seu ver, nada fizera além de entronizar os reacionários no poder para que o povo do México cada vez mais buscasse refúgio no pulque. Diego foi mais longe: era necessária outra revolução, afirmou; depois abrandou o tom, acrescentando que cabia aos artistas fazer a revolução, pintando murais em todas as *pulquerías*, “de modo que o povo possa expressar suas queixas, necessidades, e ver seu ideal, ou seu direito a um mundo melhor, tomar forma”. Por fim, o poeta Salvador Novo se dirigiu aos murais que estavam sendo celebrados. Ele congratulou os artistas e Frida, que, ele disse, tinha renovado o ensino das artes no México. Mais cumprimentos a Frida vieram de Dolores del Río, por “sua obra cultural que criará a verdadeira arte e fará com que a arte seja acessível ao nosso povo, que não entra nos palácios e não poderá evitar ver a arte se ela estiver nas *pulquerías*”.

Como era de esperar, os estudantes ficaram empolgados com seu sucesso, e com razão. O povo do distrito gostou tanto dos murais que, segundo *La Prensa*, várias outras encomendas de murais de *pulquería* foram feitas. Tendo entrevistado Frida na inauguração, um jornalista escreveu:

Frida Kahlo, satisfeita com seu trabalho[676], nos disse que espera que essa cruzada em favor da arte resulte num ressurgimento da espontaneidade e da arte pura, já que seus discípulos pintarão ao ar livre e numa atmosfera em que as críticas sinceras contribuirão para o aperfeiçoamento de seu estilo. Frida pretende que seus alunos decorem todas as *pulquerías* do México, tão típicas e belas, com motivos mexicanos.

Outro jornal tinha uma visão mais cética[677] acerca dos objetivos de Frida: “No fim das contas, há uma tendência a ressuscitar o que é mexicano — cada um à sua própria maneira”.

Graças ao sucesso dos murais do La Rosita, Frida conseguiu outro projeto para os “Fridos”[678] em 1944. Um velho amigo dos Rivera construíra a Posada del Sol, um hotel de luxo, e queria que Diego e Kahlo pintassem murais no salão destinado a banquetes de casamento. Embora Rivera não estivesse interessado e as condições físicas de Kahlo à época não lhe permitissem assumir tal empreitada, eles não rejeitaram a oferta, e disseram que aceitariam a encomenda com a condição de que os “Fridos” os ajudassem na tarefa. O dono do hotel estabeleceu o tema: grandes amores da literatura. Os jovens artistas apresentaram seus esboços e puseram mãos à obra. Mas, uma vez que consideraram o tema proposto antiquado e banal, eles simplesmente o desprezaram, e pintaram por própria conta e risco motivos relacionados ao amor no México — por exemplo, galanteios em meio a uma *fiesta* ou as paixões desesperadas dos soldados durante a revolução. O dono do hotel não ficou feliz com o pouco-caso. Cancelou o contrato e mandou destruir os murais.

Um projeto de mural bem mais apropriado foi assegurado para os “Fridos” em 1945. A fim de propiciar melhorias nas condições de trabalho das lavadeiras — em sua maioria viúvas e mães solteiras que tinham por ofício a lavagem de roupas de modo a garantir a subsistência e que quase sempre usavam as águas de córregos lamacentos —, o presidente Cárdenas custeara a construção de diversas lavanderias públicas. A de Coyoacán era composta de diversas casinhas: em uma as mulheres passavam a ferro as roupas, outra era usada como berçário, uma era para as refeições e outra fazia as vezes de ponto de encontro e local de reuniões, eventos públicos e sociais. Foi lá que os “Fridos” pintaram os murais.

Bem doutrinados depois de dois anos de contato com Frida e Diego, os jovens artistas ficaram encantados de ter nas mãos um projeto que serviria ao

bem público. Frida forneceu as tintas e os pincéis, e as lavadeiras contribuíram com dinheiro[679] para os refrescos e refeições dos pintores. Depois de planejar os murais em torno do tema escolhido, eles trabalhavam de maneira independente, cada um com seu desenho individual. “Depois, no momento da seleção definitiva[680], com a ajuda da visão mais clara da *maestra*, formávamos um plano único, pegando o melhor e mais positivo de cada um, dando unidade ao tema e ao conjunto.”

García Bustos relembra que os “Fridos” apresentaram vários projetos a Kahlo, e depois a um grupo numeroso de lavadeiras. “Meu projeto em particular[681] comoveu profundamente aquelas mulheres. Elas choraram quando o viram, porque disseram que as fazia pensar nas desgraças da vida delas. Elas pediram que escondêssemos um pouco o sofrimento, pois algumas delas iam aparecer como retratos no mural. O projeto do Monroy foi o escolhido, pois era menos doloroso no tratamento do tema.” Cada pintor se responsabilizava[682] pelo modelo e a parede que tinha desenhado, e todos participavam da execução de todos os painéis, respeitando a personalidade pictórica de cada artista.

O grupo trabalhou com entusiasmo, exceto Fanny Rabel, que diz que se sentiu “feito um cão sem dono”[683], porque o projeto que criara para o berçário (mais uma vez ela escolheu um tema relacionado a crianças) teve de ser abandonado por falta de verba. Mas, de acordo com ela, a experiência “foi linda, porque o dia todo tínhamos aquelas mulheres à nossa volta e fazíamos desenhos delas”. Os “Fridos” incluíram os retratos das lavadeiras em cenas cotidianas: lavando, passando a ferro, costurando e comendo. Uma fotografia dos desenhos preparatórios[684] nas paredes (o mural foi executado em têmpera sobre as paredes sem argamassa, e não durou) mostra um estilo mais hábil e sofisticado do que os murais da La Rosita. Volumes amplos e simplificados são retratados em poucas e sucintas linhas — uma versão riveriana do tipo de traço elíptico que Picasso e Matisse popularizaram na década de 1920.

Concluído o mural, um convite bastante formal foi enviado para a inauguração[685]:

O grupo de jovens Fanny Rabinovich, Guillermo Monroy, Arturo Estrada e Arturo García Bustos, da Escola de Pintura e Escultura do Ministério da Educação Pública, convidam Vossa Senhoria para ver a pintura mural por eles executada na Casa de

Mulheres “Josefina Ortiz de Domínguez”, situada em Coyoacán, D. F., rua Tepalcatlita, no 1 (Bairro del Niño Jesús).

O convite mencionava os sacrifícios financeiros das lavadeiras para a construção da lavanderia e dizia:

Considerando que nosso esforço foi feito pelo povo e para o povo, pensamos que será do vosso interesse, dado vosso senso de dever cívico e social, aceitar nosso convite e, se julgar válido nosso trabalho, Vossa Senhoria será colaborador(a) do trabalho que, com modéstia mas firme determinação, levamos a cabo, tendo em vista o plantio e o florescimento em nossa época da maravilhosa tradição da arte mexicana do passado, quando tudo, do mais humilde utensílio ao templo coletivo, era uma obra de arte.

Em 8 de março, Dia das Mulheres no México, os alunos e professores da La Esmeralda juntaram-se às lavadeiras para a inauguração. Fanny Rabel diz[686] que houve inúmeros discursos e foi mais um evento político do que uma *fiesta*. Mas houve também música[687], folhetos impressos com um *corrido* e pratos com tacos recheados de cacto de nopal, preparados pelas lavadeiras.

Frida fazia outras coisas para impulsionar a carreira de seus pupilos. Ela os ajudava a encontrar emprego como assistentes de artistas e a expor seu trabalho. Em junho de 1943, logo que se tornaram alunos dela, tiveram uma mostra coletiva[688]. Em 1944, juntamente com outros estudantes da La Esmeralda, expuseram seus trabalhos no Palácio de Belas-Artes. Em fevereiro de 1945, ganharam outra exposição coletiva, agora na Galeria de Artes Plásticas da avenida Palma, sob os auspícios de um amigo de Frida.

A contribuição dos “Fridos” à Exposición de Arte Libre 20 de Noviembre[689], de 1945, uma enorme pintura a têmpera na qual Estrada, García Bustos e Monroy haviam trabalhado juntos no jardim de Frida, era eivada de fervor revolucionário. Provocativamente intitulada *Quem nos explora e como nos exploram*, a obra atraiu um bocado de atenção, nem sempre favorável. Primeiro, jogaram ácido sulfúrico no quadro. Depois irrompeu uma avalanche de protestos quando as autoridades do Departamento de Belas-Artes recolheram a tela. Os ânimos só arrefeceram e a calma só foi restabelecida depois que um dos assistentes de Diego fez reparos na obra vandalizada, e ela foi comprada por novecentos pesos por um

conhecido colecionador.

A controvérsia política estava longe de ser uma surpresa. Frida sempre vira seus alunos como “camaradas”, e Rivera não estava exagerando acerca do ímpeto político que sua esposa dava aos estudantes quando escreveu: “Ela incentivava o desenvolvimento de um estilo personalizado de pintura[690], e instigava seus discípulos a aderirem ao Partido Comunista”. Frida inculcava em seus alunos teorias esquerdistas seguindo o exemplo de sua própria história com Diego. Em 1946, Rivera tinha solicitado seu reingresso no partido, e Frida, embora tenha postergado um pouco sua decisão e feito corpo mole, acabou seguindo os passos políticos do marido. Como definiu um amigo: “Se Diego tivesse dito[691] ‘Eu sou o papa’, Frida teria se tornado papista”. A definição da própria Frida é ainda melhor. Entre seus papéis há, rabiscada, a seguinte estrofe rimada: “Yo creí a D. R./ Con el burgués una fiera;/ pero adoro sus ideas/ porque no escoge a las feas” (Acreditei em Diego Rivera/ Que o diabo carregue a burguesia;/ Mas eu adoro suas ideias,/ Porque ele nunca escolhe as feias). Ironicamente, as diversas solicitações de Diego continuaram sendo rejeitadas até 1954. Frida, talvez porque nunca tivesse se tornado oficialmente militante trotskista, foi acolhida de volta às hostes comunistas em 1948[692], depois de passar pelo usual e humilhante ritual de “autocrítica” que a ortodoxia exigia.

Embora não parem dúvidas sobre quais eram suas simpatias, a intensidade da visão política de Kahlo continua sendo objeto de certa controvérsia. Para algumas pessoas, Frida era uma heroína da esquerda; para outras, uma mulher essencialmente apolítica. O grau de engajamento que lhe é atribuído parece depender da inclinação da pessoa com quem ela estava falando e, é claro, das posições que Diego estivesse professando no momento. Assim, os esquerdistas tendem a ver Frida como uma ardorosa comunista, ao passo que os que são ingênuos ou indiferentes à política, ou os que reprovam o comunismo de Kahlo, tendem a defini-la como uma criatura não política. (Fato interessante é que seus alunos homens caracterizam Frida como um ser político; sua única discípula do sexo feminino, Fanny Rabel, não se lembra de tê-la visto defendendo posições políticas: “Ela era uma humanista[693], não uma mulher politizada”.) O que se pode afirmar com certeza é que, pelo menos a partir da década de 1940, Frida passou a ressaltar o conteúdo social na arte e a fomentar o desenvolvimento político de seus pupilos, recomendando leituras marxistas e incentivando seu envolvimento nas

discussões políticas entre ela e Diego. A pintura, dizia ela, devia desempenhar um papel na sociedade[694]. Admitindo de pronto ser incapaz de produzir pinturas políticas, ela estimulava seus alunos a seguirem a tradição riveriana de realismo “mexicanista” e socialmente consciente, em vez de se vincularem à (então em voga) pintura de cavalete, de inspiração europeia e modernista.

No fim das contas, os “Fridos” formaram uma agremiação de pintores esquerdistas que comungavam do ideal de levar a arte para o povo. Conhecidos como os Jovens Artistas Revolucionários, o grupo cresceu e chegou a incluir 47 membros, e organizou diversas exposições ambulantes em diferentes bairros de trabalhadores da Cidade do México. Até hoje é a Frida que creditam sua formação política. Anos depois da morte dela, Arturo Estrada prestou seu tributo à mentora na estreia de uma mostra retrospectiva da obra de Kahlo:

Por causa de suas raízes fincadas na tradição do nosso povo[695], ela estava sempre alerta para os problemas da maioria, dando atenção também aos problemas particulares dos vizinhos, cuidando com benevolência das mulheres humildes do distrito de El Carmen em Coyoacán, onde as moças e velhas encontravam em Frida uma amiga que, espiritual e economicamente, as ajudava a mitigar suas dores, e a quem chamavam afetuosamente de “*niña Fridita*”. [...] Sua ativa militância política fez da *maestra* Frida Kahlo uma autêntica filha do povo, com o qual ela se identificava em todas as suas manifestações.

Ainda hoje os quatro discípulos originais de Kahlo mantêm sua solidariedade. Para eles, ser chamados de “Los Fridos” é uma questão de orgulho. Embora nunca tenham usado a arte de Kahlo como modelo, e ainda que o estilo de cada um seja distinto, o que os une é sua simpatia pelos pobres do México e seu amor pela cultura mexicana. Quando terminaram os estudos na La Esmeralda, ouviram de Frida: “Vou ficar muito triste [696] porque vocês não estarão mais aqui”. Rivera sabia exatamente o que dizer para tranquilizar a esposa. “É o momento em que eles vão caminhar sozinhos. Mesmo que cada um siga o próprio caminho, eles virão nos visitar sempre, porque são nossos camaradas.”

Capítulo 20

O pequeno cervo

Numa das imagens mais estoicas de Frida, *Autorretrato com macaquinho*, pintado em 1945, um macaco-aranha segura uma fita que começa no canto superior à direita do observador, circulando a assinatura de Frida, rodopia em torno de um ídolo pré-colombiano, depois segue até formar um laço em volta do pescoço de Kahlo, enlaça o pescoço do cachorro e do macaco e, por fim, envolve um prego, ilusoriamente pintado que se desloca para o plano de fundo da tela (ilustração xxiii). Aqui a fita — para Frida sempre um símbolo de conexão — é, como o prego, sinistra e ameaçadora. Sedosa e amarela (o amarelo de loucura e doença), ela sugere certa asfixia emocional, ao passo que o prego evoca o martírio da dor física.

Quando Frida reduziu sua atividade como professora em 1945, foi por conta de sua condição de saúde. A dor na coluna e no pé era cada vez pior. Um cirurgião ortopedista, o dr. Alejandro Zimbrón, prescreveu repouso absoluto^[697], e encomendou um colete de aço (que ela usa em *A coluna partida*), que por certo período diminuiu seu sofrimento. Sem o suporte do colete ela não conseguia se sentar nem ficar de pé. Ela não tinha apetite, e perdeu seis quilos em seis semanas. Por causa de constantes desmaios e febre intermitente, ficava confinada à cama. Então, depois de outra bateria de testes, o dr. Ramírez Moreno afirmou que ela estava com sífilis e receitou uma série de transfusões de sangue, banhos de sol e tratamento com bismuto. Outros médicos fizeram outros exames, incluindo raios x e punções lombares. O dr. Zimbrón disse que a espinha de Frida precisava de reforço, e recomendou uma operação, mas nenhuma cirurgia foi realizada. Em 24 de junho, quando Frida escreveu da própria cama ao dr. Eloesser — porque sua coluna doía demais para que ela se sentasse numa cadeira —, já fazia cinco meses que ela estava usando o aparato do dr. Zimbrón.

Eu fico pior a cada dia. [...] No começo foi difícil me acostumar, pois é um inferno aguentar esse tipo de aparato, mas você não pode imaginar como eu estava me sentindo antes de colocá-lo. Eu já nem aguentava mais trabalhar, porque todo movimento, por mais insignificante, me deixava exausta. Melhorei um pouco com o colete, mas agora me sinto mal de novo, e estou muito desesperada porque não consigo encontrar nada que melhore a condição da minha coluna. Os médicos me dizem que as meninges estão inflamadas, mas não consigo entender o que está acontecendo, porque, se a razão pra imobilizar a coluna é evitar a irritação dos nervos, como é que com tudo isso e o colete eu ainda sinto as mesmas dores e amolações?

Escuta, *Lindo*, quando você vier, pelo amor de Deus, me explique que merda é essa que eu tenho e se há algum remédio ou se *la tostada* [a morte] vai me levar de um jeito ou de outro. Alguns médicos insistem em cirurgia, mas eu não vou me deixar ser operada, a menos que, se for absolutamente necessário, *você* me opere.

Em algum momento de 1945, Frida foi encerrada em um novo colete de gesso encomendado pelo dr. Zimbrón, mas as dores na coluna e na perna pioraram, e o dispositivo foi removido depois de dois dias. Em seu registro médico consta que ela recebeu uma injeção de Lipidol (para uma punção lombar) e que o Lipidol não foi “removido”. O resultado foi um aumento na pressão do cérebro e dores de cabeça constantes. (Alejandro Gómez Arias relembra[698] que, em vez de descer para a área da coluna de Frida, o Lipidol seguiu para o cérebro, onde podia ser visto nos exames de raios x. Com o passar dos meses, a dor na coluna foi piorando cada vez mais, especialmente quando Kahlo ficava agitada.

Mais para o fim da vida, Frida descreveu como “punição” a sucessão de coletes ortopédicos[699] (e os tratamentos que vinham a reboque) que ela usou depois de 1944. Ao todo foram 28 coletes, um feito de aço, dois de couro e os demais de gesso. Um deles em particular, segundo Frida, não permitia que ela se sentasse nem se reclinasse. Ela ficava tão furiosa que tirava o colete e usava uma faixa ou cinta para amarrar o torso no espaldar da caldeira, escorando a espinha. Certa feita ela passou três meses em posição quase vertical[700], com sacos de areia amarrados aos pés para endireitar a coluna. Em outra ocasião, Adelina Zendejas foi visitar Kahlo no hospital depois de uma operação e viu a amiga pendurada em argolas de aço, com os pés mal roçando o chão. O cavalete estava à frente de Frida. “Ficamos

horrorizados”[\[701\]](#), Zendejas relembra. “Ela estava pintando e contando piadas e histórias engraçadas. Quando ficava cansada e não aguentava mais, eles vinham descê-la com um aparato e a punham deitada na cama, mas novamente com as argolas, de modo que a espinha não se contraísse e para que as vértebras não se encavalassem umas nas outras.”

Outra história medonha quem conta é a pianista Ella Paresce. Um médico espanhol amigo, que nada entendia de ortopedia, colocou um colete em Frida.

Foi muito emocionante[\[702\]](#), e demos muitas risadas da coisa toda. Mas durante a noite o colete começou a apertar, o que era esperado. Eu estava passando a noite no quarto ao lado. Lá pelas quatro e meia ou cinco e meia da manhã, comecei a ouvir um choro, parecido com guinchos. Pulei da cama e entrei, e vi Frida dizendo que não estava conseguindo respirar! Ela não conseguia respirar! O colete tinha apertado demais, e endurecido tanto que pressionou os pulmões. O corpo inteiro dela ficou com dobras. Então eu tentei arrumar um médico, mas àquela hora ninguém me deu atenção, então eu por fim peguei uma gilete e me ajoelhei na cama junto de Frida. Comecei a cortar o colete debaixo do peito, fiz um corte de uns cinco centímetros para que ela pudesse respirar, e depois esperamos até que o médico chegou e fez o resto. Depois morremos de rir da coisa toda e ela pintou o colete, que ainda hoje está em exposição no museu em Coyoacán.

Embora publicamente Frida fizesse pouco-caso das doenças e demonstrasse não levar a sério seus problemas de saúde, a bem da verdade ela estava obcecada pelo próprio sofrimento. Queria descobrir tudo que pudesse acerca de sua condição física, e se mantinha informada (mas confusa) lendo artigos e livros de medicina, e consultando-se com inúmeros médicos. De um inválido pode se perdoar a hipocondria. No caso de Frida, é óbvio, há também um elemento de narcisismo. De fato, é possível argumentar que a invalidez era essencial para sua autoimagem, e que, se seus problemas físicos fossem tão graves quanto ela fingia ser, ela jamais teria sido capaz de traduzi-los em arte. Na opinião de uma autoridade especializada do gabarito do dr. Eloesser[\[703\]](#), a maior parte das operações a que Frida foi submetida era desnecessária, e ela se enredou numa síndrome psicológica bastante comum que impele os pacientes a querer cirurgias. Afinal de contas, uma operação era uma maneira de atrair as atenções. Muitas pessoas acreditam que Rivera teria abandonado Frida caso ela não fosse tão doente, e Frida era

bastante capaz de consentir com uma cirurgia se isso fortalecesse sua ascendência sobre Diego.

Além disso, uma incisão cirúrgica é uma coisa certa: propicia uma espécie de certeza à pessoa cujo senso de estar viva e ligada ao mundo está hesitante. Também permite ao paciente manter-se passivo, sem a obrigação de tomar decisões, e ainda assim fazer com que aconteça algo concreto e real. A intervenção cirúrgica tem um aspecto sexual. Em última análise, pode ser uma expressão de esperança — o próximo médico, o próximo diagnóstico, a próxima cirurgia trará a salvação.

Os autorretratos feridos de Frida eram uma espécie de grito silencioso. Em imagens de si mesma descalça, sem cabeça, rachada, aberta, sangrando, ela transformava a dor nas imagens mais dramáticas possíveis, de modo a imprimir nos outros a intensidade de seu próprio sofrimento. E, ao projetar para fora de si e para dentro das telas a sua dor, ela também a extirpava de seu corpo. Os autorretratos eram réplicas fixas e imutáveis de sua imagem refletida, e nem os reflexos nem as telas sentiam dor.

Como antídotos para a dor, os autorretratos feridos podem ter tido outra função. Podemos pensar na experiência de vislumbrar um reflexo num momento de angústia física ou emocional. A imagem do espelho é assombrosa — ela se parece conosco, mas não partilha da nossa dor. A disjunção entre a nossa percepção de nós mesmos sentindo dor (percebida de dentro para fora) e a evidência superficial, oferecida pelo espelho, de um eu aparentemente desprovido de dor (visto de fora para dentro), pode funcionar como influência estabilizadora. A imagem refletida faz com que evoquemos nosso eu físico, a instância íntima com que estamos familiarizados, proporcionando uma sensação de continuidade. Se Frida se sentia atraída pelos espelhos porque eles a confortavam dessa maneira, pintar a imagem que ela via refletida no espelho era uma maneira de tornar permanente essa imagem tranquilizadora. Assim, os autorretratos podiam servir como instrumentos para amparar a objetividade ou a dissociação. Ademais, contemplando seu próprio eu ferido em suas pinturas, Frida podia sustentar a ilusão de ser a observadora forte e objetiva de seu próprio infortúnio.

Em *Sem esperança*, de 1945, Frida encena seu drama no vasto mar de rocha vulcânica de Pedregal (ilustração xxix). As fraturas e fissuras da terra simbolizam a violência feita a seu corpo. A ação dramática não está clara, mas o horror é inequívoco. Frida está deitada na cama, chorando. Entre os

lábios, segura a ponta de um enorme funil membranoso — uma cornucópia de sangue coagulado contendo um porco, um frango, cérebros, um peru, carne bovina, linguiça e um peixe, mais uma caveira de açúcar com o nome “Frida” escrito na testa. Ela pode estar vomitando tudo isso no cavalete montado na cama, fazendo da carnagem a fonte da sua arte. Ou talvez a imagem seja uma referência aos símbolos pré-colombianos da fala parecidos com balões de histórias de quadrinhos, caso em que a carne dos animais mortos do funil simboliza um grito de fúria e horror.

Outra explicação é que Frida pintou *Sem esperança* depois de convalescer de uma operação, e o funil retrata seu nojo ao ouvir o médico, movido pela delicadeza de seu ofício, anunciar: “Agora você pode comer de tudo!”[704]. Uma vez que Frida era muito magra, os médicos a faziam comer purê a cada duas horas[705]. Atrás da moldura, Kahlo escreveu versos rimados: “A mí no me queda ya ni la menor esperanza. [...] Todo se mueve al compás de lo que encierra la panza” (Não me resta a menor esperança. [...] Tudo se move em compasso com o que contém a pança[706].)

O lençol que cobre o corpo nu de Frida está salpicado de organismos microscópicos que parecem células com núcleos ou talvez óvulos à espera da fertilização. Sua forma ecoa no sol vermelho-sangue e na lua pálida que aparecem juntos no céu. Assim, mais uma vez Frida estende o significado das desventuras de seu corpo aos mundos opostos do sistema microscópico e solar[707]. Talvez ela tenha posicionado o funil de horror entre células e orbes celestiais a fim não de engrandecer, mas sim minimizar, em contraste com a vasta amplitude das coisas, suas próprias desgraças pessoais.

É bastante provável também que a presença simultânea do sol e da lua seja uma referência a outras pinturas de Frida, à noção asteca de guerra eterna entre luz e escuridão, ou à crucificação de Cristo, em que o Sol e a Lua indicam a dor de toda a criação na morte do Salvador. Assim, se o funil é uma hemorragia, uma criança abortada, um grito, ou uma refeição engolida à força, a carnagem esguichando da (ou para a) boca de Frida para (ou de) um cavalete que evoca uma cruz pode ser vista como uma oferenda ritualística, um rito pessoal e imaginário que redime ou renova por meio do sofrimento.

“Querida Ella e Querido Boit”, Frida escreveu aos Wolfe em 15 de fevereiro de 1946:

Eis que o cometa aparece de novo! Doña Frida Kahlo, embora vocês não acreditem!

Escrevo da minha cama, porque faz quatro meses que estou em péssima condição com a minha espinha torta, e depois de ter visto inúmeros médicos deste país decidi ir pra Nova York a fim de ver um que dizem que é absolutamente incrível. [...] Todo mundo aqui, os “homens dos ossos” ou ortopedistas, acham que eu devia me submeter a uma cirurgia que eu acho que é muito perigosa, pois estou muito magra, acabada e completamente a caminho do inferno, e, nesse estado, não quero ser operada sem primeiro consultar algum médico influente da Gringolândia. Por isso quero pedir um enorme favor, que consiste no seguinte:

Incluo como anexo uma cópia do meu histórico clínico, que servirá pra que vocês entendam tudo que eu sofri nesta vida maldita, mas que também, se possível, vocês mostrarão ao dr. Wilson, que é o médico com quem quero me consultar. É uma questão de um especialista em ossos cujo nome completo é dr. Philip Wilson, rua 42 Leste, 321, cidade de Nova York.

O que tenho interesse em saber são estes pontos:

1) Eu poderia ir pros eua mais ou menos no começo de abril. O dr. Wilson estará em Nova York nesta época? Ou, se não, quando poderei falar com ele?

2) Depois que ele estiver mais ou menos a par do meu caso por meio do histórico clínico que vocês poderão mostrar a ele, será que estaria disposto a fazer um estudo sério do meu caso e me dar a opinião dele?

3) Caso aceite, será que ele acha necessário que eu vá diretamente a um *hospital* ou eu poderia me hospedar em outro lugar, e ir diversas vezes ao consultório dele?

(Tudo isso são coisas extremamente importantes, que eu preciso saber pra calcular o dinheiro, que agora está escasso.) Sabem o que eu quero dizer, crianças?

4) Vocês podem dar a ele as seguintes informações, para maior esclarecimento: estou de cama faz 4 meses e estou me sentindo muito fraca e cansada. Eu viajaria de avião para evitar maiores incômodos. Eles me colocariam um colete pra me ajudar o aguentar os desconfortos (um colete ortopédico ou de gesso). De quanto tempo ele acha que precisa pra chegar a um diagnóstico levando em conta que eu tenho exames de raios x, análises e todo tipo de coisas? 25 raios x de 1945 da coluna, perna e pé. (Se for necessário levar novos, estou à disposição pro que quer que seja...!)

5) Tentem explicar a ele que não sou “milionária” nem nada perto disso. Pelo contrário, a questão do dinheiro está um pouco “verde-cinza”, mudando aos poucos pra cor da asa do grilo amarelo.

6) muito importante

Que eu me ponha nas magníficas mãos dele, pois além de conhecer sua grande reputação por meio de outros médicos, ele me foi pessoalmente recomendado por um homem que foi paciente dele e que se chama arcady boytler e que o admira e o adora porque ele o curou de alguma coisa que ele tinha na espinha dorsal. Diga a ele que Boytler e a esposa falaram dele com grande entusiasmo e que estou absolutamente encantada de vê-lo, já que sei que os Boytler o adoram e eles me estimam o suficiente pra me recomendá-lo.

7) Se vocês pensarem em outras coisas de ordem prática (lembrem-se do tipo de asno que eu sou) eu ficaria grata a vocês de todo o meu coraçãozinho, crianças adoradas.

8) Pra me consultar com o dr. Wilson, mandarei a vocês o dinheiro que vocês me indicarem.

9) Vocês podem dizer a ele mais ou menos o tipo de barata rancheira sua *cuate* Frida Kahlo *pata de palo* é. Dou a vocês completa liberdade para dar a ele todo tipo de explicação e inclusive me descrever (se for necessário peçam ao Nick uma foto, pra que ele possa saber qual é a minha aparência).

10) Se ele quiser alguma outra informação, me escrevam rapidamente pra que tudo esteja em ordem antes que eu dê o pontapé inicial (com o pé magro ou gordo).

11) Digam a ele que por ser uma pessoa doente eu sou bastante estoica, mas que agora está um pouco difícil pra mim porque, nesta m... de vida, a gente sofre e aprende, e além disso uma pilha de anos me deixou mais pen...sadora [provavelmente ela ia escrever *pendeja*, palavrão que significa “estúpida”].

Aqui vão outros fatos pra vocês, não pra *el* Doutorzito Wilsonito,

1o, vocês vão me achar um pouco mudada.

os cabelos grisalhos me incomodam. A magreza também.

Estou um pouco melancólica por causa desses problemas.

2o, a vida de casada vai muito bem...

Muitos beijos e obrigado da sua *cuatacha*

Frida

Digam um olá pra todos os amigos

No dia 10 de maio, Frida enviou a Ella um cabograma comunicando que iria de avião para Nova York no dia 21 daquele mês a fim de ser operada pelo dr. Wilson. Uma vez que se recusava a ser anestesiada a menos que pudesse segurar a mão da irmã, Cristina a acompanharia.

A cirurgia foi realizada em junho[708] no Hospital de Cirurgias Especiais. Quatro vértebras foram fundidas a um pedaço de osso extraído da pélvis e com uma haste de metal de quinze centímetros de comprimento. A convalescença de Frida foi boa. Durante sua recuperação (dois meses no hospital), ela estava animada e de bom humor. Instruída a não pintar, no começo ela se limitou a desenhar. Mas não demorou muito para que Frida desobedecesse às ordens médicas e produzisse, no hospital, uma pintura (não identificada) que mais tarde ela mandaria para participar do Salón del Paisaje, exposição de paisagens na Cidade do México.

Entre os muitos amigos que visitaram Frida no hospital estava Noguchi. Foi a última vez que ele a viu. “Ela estava lá com Cristina”[709], ele relembra, “e conversamos por bastante tempo sobre as coisas. Ela estava mais velha. Estava cheia de vida, sua vitalidade era admirável”. Noguchi deu a Frida uma caixa envidraçada cheia de borboletas, que ela pendurou na porta do quarto do hospital e depois sob o dossel de uma de suas camas de quatro colunas.

Em 30 de junho ela escreveu a Alejandro Gómez Arias (a carta é recheada de palavras inventadas entremeadas de inúmeras palavras em inglês, aqui em itálico):

Alex querido,

Eles não me deixam escrever muito, mas esta carta é apenas pra dizer que a *big* operação já aconteceu. Três *weeks* atrás eles cortaram e cortaram os ossos. E é tão maravilhoso este médico, e o meu corpo está tão cheio de vitalidade, que eles já conseguiram me colocar de pé nos meus “*puper*” *feet* por dois minutinhos, mas eu mesma não *believe* nisso. As primeiras duas semanas foram cheias de grande sofrimento e lágrimas que não desejo minhas dores a ninguém. Elas são estridentes e maléficas, mas agora, esta semana, minha gritaria diminuiu e com a ajuda de comprimidos eu sobrevivi mais ou menos bem. Eu tenho duas enormes cicatrizes nas minhas costas desta forma [aqui ela desenhou o próprio corpo nu com duas longas cicatrizes com as marcas dos pontos cirúrgicos. Uma cicatriz vai da cintura até abaixo do cóccix, a outra é na nádega direita]. Daqui [uma flecha aponta para a cicatriz na nádega] tiraram uma fatia da pélvis para enxertar na coluna, é onde a minha cicatriz acabou sendo menos horripilante e mais reta. Cinco vértebras foram danificadas e agora vão ser como um rifle [na linguagem popular, “em tremenda boa forma”]. O chato é que o osso demora muito pra crescer e

pra se reajustar e eu ainda tenho de ficar seis semanas na cama antes de me darem alta e assim vou poder ir embora dessa *city* terrível e voltar pra minha amada Coyoacán. Como está você *please* me escreva e me mande *one* [um] livro por favor não se esqueça de mim, como está sua *mamacita*? Alex, não me abandone sozinha neste maldito hospital e me escreva. A Cristi está muito muito entediada e estamos assando no calor. Aqui está enormemente quente e não sabemos mais o que fazer. O que está acontecendo no México, o que está acontecendo com “la raza” aí?

Conte-me coisas sobre todo mundo e acima de tudo sobre você.

Sua F.

Mando toneladas de afeição e muitos beijos. Recebi sua carta, que me animou tanto! Não se esqueça de mim.

Em outubro, Frida estava de volta a Coyoacán, e cheia de planos. No dia 11 ela escreveu a seu cliente Eduardo Morillo Safa, em Caracas:

Meu querido engenheiro,[\[710\]](#)

Hoje recebi sua carta, obrigada por ser tão bom comigo como você é, e por suas congratulações pelo prêmio [o prêmio que ela recebeu do Ministério da Educação Pública por *Moisés*] (eu ainda não recebi) [...] você sabe como são esses desgraçados retardados! Junto com sua carta, ou seja, no mesmo momento, recebi uma do dr. Wilson, que foi quem me operou. A cirurgia me fez sentir como um rifle automático! Ele disse que eu agora posso pintar duas horas por dia. Antes de receber as ordens dele eu já tinha começado a pintar, e agora consigo ficar de pé por até *três* horas dedicadas a pintar e pintar. Já estou quase terminando sua primeira grande tela [*Árvore da esperança*], que, é claro, nada mais é do que o resultado da maldita operação! [...]

Sua carta me encantou, mas eu continuo sentindo que você está se achando muito sozinho e desconectado entre essas pessoas que vivem em um mundo tão antiquado e fo...ido! Mesmo assim isso vai te ajudar a lançar um *ojo avisor* [olhar aguçado] sobre a América do Sul em geral e depois você pode escrever a verdade nua e crua, fazendo uma comparação com o que o México alcançou apesar dos infortúnios. Estou muito interessada em saber algo sobre os pintores da Venezuela, você pode me mandar fotos ou revistas com reproduções? Há pintores indígenas? Ou apenas *mestizo*?

Escute, rapaz, com todo o meu amor pintarei pra você uma miniatura de doña Rosita [mãe de Morillo Safa, cujo retrato ela pintara em 1944]. Vou tirar fotos dos quadros e

pela fotografia do retrato grande eu posso fazer o pequeno, o que você acha? Pintarei também o altar com a virgem das dores, e os potinhos com trigo verde, cevada etc., pois a minha mãe preparava esse tipo de altar todo ano, e, assim que eu terminar essa primeira pintura que eu te contei que já está quase pronta, vou começar a sua, a ideia de pintar a careca [a morte] com a mulher de xale também me parece maravilhosa, vou fazer o que puder pra que as acima mencionadas saiam mais ou menos *piochas* [extraordinárias]. Conforme você me pediu, mandarei entregá-las na sua casa, pra sua tia Julia. Vou te mandar uma foto de cada uma à medida que eu for acabando, a cor você vai ter de imaginar, porque pra você não é difícil deduzir, pois você já tem tantas Fridas. Você sabe que às vezes eu fico cansada de pintar, especialmente quando sinto dores lancinantes, e continuo por mais de três horas, mas daqui a alguns meses espero estar me sentindo menos exausta. Nesta maldita vida a gente sofre um bocado, irmão, e, embora a gente aprenda, se ressentir demais, no longo prazo, por mais que eu banque a durona, há vezes em que eu gostaria de jogar a toalha. Não estou brincando! Escute, não gosto de sentir que você está triste, agora você vê que neste mundo há pessoas que como eu estão em pior situação que você e que seguem pelejando, de modo que você não deve se desvalorizar e, assim que puder, retorne a Mexicalpán do Pulque e você já sabe que aqui a vida é dura, mas saborosa, e você merece muitas coisas boas porque a verdade é que você é superincrível, *compañero*. Você sabe que digo isso de coração, sua alma gêmea.

Agora eu realmente não tenho nenhuma fofoca destas plagas pra te contar, pois passo a vida enclausurada nesta estúpida mansão de esquecimento, supostamente dedicada a me recuperar e pintar. Nos meus momentos de lazer não vejo colegas nem *raza* nem alta classe nem proletariado, nem vou a minhas reuniões “literomusicais”. No máximo escuto o odioso rádio, que é um castigo maior do que ser expurgada, leio os *jornais diários*, que são igualmente ruins. Estou lendo um livro bem gordo de Tolstói chamado *Guerra e paz*, que estou achando extraordinário. Romances de amor e desamor não me dão nenhum prazer, e muito de vez em quando histórias de detetives caem-me às mãos. A cada dia eu gosto mais e mais dos poemas de Carlos Pellicer, e um ou outro do poeta Walt Whitman. Fora isso, não me envolvo com literatura. Quero que você me diga o que você gosta de ler pra que eu possa te mandar. Naturalmente você deve ter ouvido falar da morte de doña Estercita Gómez, mãe do Marte [o engenheiro Marte R. Gómez]. Eu não o vi pessoalmente, mas mandei uma carta pelo Diego. O Diego me disse que foi muito difícil pra ele e que ele está muito triste. Escreva pra ele.

Obrigado meu docinho pela oferta de me mandar coisas daí, qualquer coisa que você

me mandar será uma recordação que guardarei com o mais profundo amor. Recebi uma carta da Marianita, que me alegrou imensamente, vou respondê-la, transmita meu amor à Licha e a todos os *chamacos*.

Pra você, como já sabe, mando um beijo e a sincera afeição de sua *cuate*.

Frida

Obrigada por me mandar o dinheiro, estou precisando muito.

Frida mencionou “dores lancinantes”. A verdade é que a fusão espinhal não aliviou de maneira permanente seus problemas nas costas. Quando ela teve alta do hospital e voltou ao México, primeiro ficou presa à cama e depois encerrada em um colete de aço por oito meses. O dr. Wilson tinha dado ordens de que ela levasse uma vida tranquila e com repousos frequentes, mas Kahlo não seguiu as recomendações médicas e sua saúde se deteriorou. A dor na coluna piorou, ela perdeu peso, teve anemia e a infecção por fungos na mão direita reapareceu.

Alejandro Gómez Arias acredita que o dr. Wilson tenha fundido as vértebras erradas[711]. Um dos médicos de Frida, o dr. Guillermo Velasco y Polo, assistente do cirurgião dr. Juan Farill, que anos depois realizou outras fusões espinhais no México, também compartilha da mesma opinião. Ele afirma que a placa de metal que o dr. Wilson inseriu “não foi colocada no lugar certo, porque estava bem abaixo das vértebras danificadas. Talvez tenha sido por essa razão que Frida se colocou nas mãos do dr. Farill. Aqui, no Hospital Inglês, foi uma questão de remover a peça de metal inserida pelo dr. Wilson e tentar fazer uma fusão espinhal com um enxerto ósseo”. Cristina afirmou que a operação realizada em Nova York foi tão dolorosa[712] que Frida teve de tomar doses cavalares de morfina, e começou a ter alucinações e ver animais no quarto do hospital. Depois ela não conseguiu vencer o vício na droga. É verdade que nesse período a caligrafia de Frida sofreu alterações: sua letra ficou maior e menos controlada, e as anotações em seu diário parecem sempre eufóricas e frenéticas.

Em retrospecto, não resta dúvida de que a fusão espinhal parece ter sido um fracasso. Mas na ocasião a própria Frida disse que o cirurgião era “maravilhoso” e que ela estava se sentindo formidável. Talvez ela mesma tenha sabotado sua recuperação. Lupe Marín recorda que[713] “a operação do dr. Wilson deixou Frida perfeitamente bem, julgavam eles. Mas, durante

uma noite de desespero — possivelmente Diego não tenha voltado para casa, algo do tipo —, Frida atacou o próprio corpo, e abriu todas as feridas. Então não havia o que fazer com ela, absolutamente nada”. Circulou história semelhante segundo a qual pouco tempo depois da fusão espinhal Frida teria se atirado ao chão, num acesso de fúria, o que “desfez” a fusão. Infelizmente não há dados médicos acurados disponíveis, mas Frida teria osteomielite[714], inflamação da medula óssea que causa deterioração progressiva dos ossos, o que certamente a fusão não podia curar.

Árvore da esperança, de 1946, que em sua carta a Morillo Safa Frida definiu como “nada mais do que o resultado da maldita operação”, mostra uma Frida chorando, vestida com trajes *tehuanos*, sentada e velando uma Frida que jaz nua, mas parcialmente coberta por um lençol numa maca de hospital (ilustração Xxx). A Frida deitada parece ainda anestesiada depois de uma operação que deixou incisões profundas nas costas — as mesmas cicatrizes que ela desenhou na carta a Alejandro Gómez Arias —, exceto pelo fato de que estão abertas e sangrando. A Frida sentada segura orgulhosamente um colete ortopédico pintado — com uma ironia típica de Frida — de cor-de-rosa com uma fivela carmesim: seu troféu pela maratona médica. Ela está usando outro colete, o que fica evidente pelas duas fivelas que escoram seu peito. Mas não é o encosto de apoio às costas que realmente dá esteio a Frida; é uma bandeira enfeitada que ela tem na mão direita — uma bandeira verde enfeitada de vermelho com as palavras que Frida invariavelmente repetia para os amigos: “Árvore da Esperança, mantenha-se firme”. É o primeiro verso de uma canção de Veracruz que ela gostava de cantar. “Não chore quando eu disser adeus”, sugerindo que a árvore da esperança é metáfora para uma pessoa, e que no caso particular desta tela, para a Frida de vigília, que chora de compaixão, mas está sentada em postura aprumada e firme. A noção de pinturas baseadas em canções vem dos afrescos de Rivera no terceiro andar do edifício do Ministério da Educação, bem como dos folhetos com baladas de Posada. Frida, contudo, sempre usava as canções apenas como ponto de partida para imagens de seu drama pessoal. “Árvore da Esperança, mantenha-se firme” era seu grito de guerra e seu lema[715].

Mas a árvore da esperança de Frida cresce de sua dor: na tela, as borlas vermelhas da bandeira são análogas ao sangue pingando dos ferimentos da paciente, e a ponta afiada do mastro sugere a extremidade ensanguentada de

um instrumento cirúrgico. As duas Fridas estão encerradas em um espaço delimitado, de um lado, pela beira de um precipício (onde uma “esperançosa” moita de grama brota da rocha vulcânica, e, do outro, por uma cova retangular ou trincheira, que é uma versão mais agourenta das ravinas pretas que riscam a terra árida e servem como metáfora da carne machucada de Frida. Mas, a despeito do horror e do perigo, esta tela é um ato de fé, como uma *retablo*. Aqui a fé de Frida está nela, não em uma imagem santa; resplandecente em seu vestido *tehuano*, a Frida de vigília não é uma santa que opera milagres.

“A paisagem é dia e noite”, escreveu Frida sobre *Árvore da esperança* em carta a Morillo Safa.

E há um esqueleto (a morte) que foge aterrorizado diante do meu desejo de viver. Você pode imaginar mais ou menos, já que a minha descrição é desajeitada. Como você pode ver, não possuo nem a linguagem de Cervantes nem a aptidão de um gênio poético ou descritivo, mas você é perspicaz o bastante pra entender minha linguagem, que é um pouco “relaxada”.

Na versão final da tela, embora o desejo de viver seja perfeitamente evidente, o esqueleto em fuga foi apagado por Frida. A morte está presente apenas metaforicamente, na trincheira-cova e na dialética luz e treva (Sol e Lua) que acompanha a Frida viva e a Frida semimorta. Estranhamente, a Frida que segura a esperança está sentada sob a Lua, ao passo que o Sol e a luz do dia revelam a paciente devastada. Pode-se especular que isso acontece porque o Sol, aqui uma gigante orbe avermelhada, alimenta-se, de acordo com a crença asteca, de sangue humano.

Outra tela de 1946 que registra a fusão espinhal é *O pequeno cervo* (ou *O veado ferido*), autorretrato em que Frida aparece com o corpo de um jovem veado (Granizo, seu modelo, era macho), a cabeça humana encimada por chifres (ilustração xxxi). Originalmente pertencente a Arcady Boytler, o homem que recomendara a Frida o dr. Wilson e que, segundo Frida mencionou na carta a Ella Wolfe, também tinha problemas na coluna. Como *A coluna partida*, *O pequeno cervo* usa metáforas simples para mostrar que Frida é alvo e presa do sofrimento. Correndo numa clareira no mato, o cervo é trespassado por nove flechas, que vão acabar por matá-lo lentamente. Com certeza trata-se de uma referência à jornada de Frida pela vida, perseguida

por ferimentos e padecimentos que gradualmente a destruíam. As feridas das flechadas estão sangrando, mas o rosto de Frida permanece calmo.

A tela aponta também para sofrimentos psicológicos. De fato, tanto em sua vida como em sua arte, os tormentos físicos e psíquicos de Frida estavam interligados. A partir do divórcio, e mesmo depois, provavelmente suas doenças coincidiam com tanta frequência com períodos de trauma espiritual que se pode supor que ela as “usava” para “prender” Diego ou reconquistá-lo. Ella Wolfe afirma que *O pequeno cervo* diz respeito “à agonia de viver com Diego”[716]. Outro amigo íntimo diz que as flechas significam o sofrimento de Frida em função da opressão masculina[717], o que tornaria as flechadas análogas aos ferimentos de faca em *Umas facadinhas de nada*.

Em *O pequeno cervo*, Frida mais uma vez usou objetos defeituosos para fazer referência a seus ferimentos, tanto físicos como psicológicos. Os enormes troncos de árvores, com madeira seca e rachada e galhos quebrados, significam decadência e morte, e os nós e cutiladas no tronco ecoam as feridas no flanco do cervo. Sob seus cascos há um ramo fino e frondoso arrancado de uma árvore jovem, símbolo da juventude interrompida do cervo (e da artista). O galho aponta também para a simpatia geral de Frida por coisas danificadas. Certa feita, um jardineiro mostrou-lhe uma cadeira quebrada[718], perguntando se podia jogá-la fora. Ela pediu a perna defeituosa da cadeira e nela entalhou os próprios lábios para fazer um presente que daria a um homem que ela amava. O ramo podia ter outro significado. Antonio Rodríguez disse que no mundo pré-hispânico[719], “para assegurar que a pessoa entraria no paraíso, colocava-se [sobre a cova do falecido] um galho seco, e a ressurreição era a ressurreição do galho seco em galho verde”.

Ao pintar a si mesma como um veado, Frida expressou mais uma vez seu sentimento de unidade com todas as coisas vivas. É um sentimento cuja matriz é a cultura asteca. Como Anita Brenner explicou[720] em *Idols behind altars* [Ídolos atrás de altares], há uma atitude indígena bastante difundida e subjacente a grande parte da cultura mexicana segundo a qual se supõe que os seres humanos “partilham com outras vidas não humanas a mesma matéria humana”. Por essa razão, os artistas pré-colombianos produziam criaturas abstratas, compostas, metade humana e metade animal, para simbolizar a ideia de continuidade e nascimento. Os deuses pré-colombianos não eram seres específicos, mas complexos dinâmicos com muitas formas mutáveis e

atributos. “A adoração”, escreveu Anita Brenner,

era um anseio, não de adquirir o temperamento dos deuses e seu modo de vida (que nunca eram definidos), mas sim uma identificação com algum atributo ou função de divindade. Assim, um adorador asteca podia rezar “Eu sou a flor, eu sou a pluma, eu sou o tambor e o espelho dos deuses, eu sou a canção, eu chovo flores, eu chovo canções”.

Isso, obviamente, soa como Frida falando de si mesma como uma montanha ou uma árvore ou escrevendo em seu diário que os seres humanos são parte de uma torrente única e que se dirigem para si mesmos “por meio de milhões de seres pedras, seres pássaros, seres estrelas, seres micróbios, seres fontes”. Para os astecas, certos animais tinham significados particulares. O papagaio, por exemplo, porque sabe falar, era tido como uma criatura sobrenatural e simbolizado por um pássaro de cabeça humana. Os astecas acreditavam também que um humano recém-nascido tem uma contraparte animal; o destino de uma pessoa estava vinculado ao do animal que representava seu signo, de acordo com sua data de nascimento. De maneira semelhante, Frida se via como uma criatura com potencial metamórfico. Sua cabeça podia ser flores, os braços podiam se tornar um cervo. Certamente o surrealismo tinha algo a ver com isso, mas a visão mágica da vida que caracteriza a antiga tradição mexicana é a verdadeira fonte de Kahlo.

O *pequeno cervo* também tem antecedentes no folclore e na poesia mexicana. Há uma canção popular[\[721\]](#) que começa assim:

Sou um pequeno cervo que vive nas montanhas.
Já que não fui domado, não desço pra beber água durante o dia.
À noite, pouco a pouco, vou pros seus braços, meu amor.

Em seus “Versos expressando os sentimentos de uma amante”, sóror Juana Inés de la Cruz escreveu:

Se vires o cervo ferido
Que baixa pelo monte, acelerado
Buscando dolorido
Alívio do mal em um arroio celado,
E sedento ao cristal se precipita,
Não no alívio da dor me imita.

Embora seu drama seja imaginário, o autorretrato *O pequeno cervo* faz referência à própria vida de Kahlo: a ideia de uma vítima ferida que é como um cervo aparece em uma anotação de 1953, em seu diário. De luto pela morte de uma amiga íntima, a pintora Isabel (Chabela) Villaseñor (que fez o papel de uma bela e jovem esposa indígena no filme *¡Qué viva México!*, de Eisenstein), ela desenhou um retrato de si mesma segurando uma pomba e com o corpo riscado por linhas compridas semelhantes a lanças. “Chabela Villaseñor”, ela escreveu. “Até eu partir, até eu viajar por seu caminho — Tenha uma boa viagem, Chabela! Carmesim, Carmesim, Carmesim, Vida Morte.” Na página seguinte há um poema em memória da amiga perdida:

Você nos deixou, Chabela Villaseñor
Mas sua voz
sua eletricidade
seu enorme talento
sua poesia
sua luz
seu mistério
sua Olinka[\[722\]](#)

você toda, continuam vivos

Isabel Villaseñor, pintora poeta cantora

Carmesim
Carmesim
Carmesim
Carmesim
feito o sangue
que corre
quando matam
um cervo.

Capítulo 21

Retratos de um casamento

Anos depois de sua morte, Frida e Diego eram lembrados pelos amigos como “monstros sagrados”^[723]. Suas travessuras e excentricidades estavam muito além das censuras mesquinhas da moralidade convencional; mais do que simplesmente perdoados, eles foram transformados em tesouros nacionais e mitologizados. Quanto ao epíteto “monstros”, o casal Rivera conseguiu dar abrigo a Trotsky, pintar cantos de louvor a Stálin e construir templos pagãos, brandir pistolas, gabar-se de ter comido carne humana, e levar adiante seu casamento com a vasta imperiosidade das divindades olímpicas. Na década de 1940, Diego, é óbvio, já era um mito antigo. Frida, por outro lado, recém-chegara à estatura mítica, e durante essa década os dois mitos entremearam-se.

Depois do segundo casamento, a ligação entre Frida e Diego se fortaleceu, bem como sua mútua autonomia. Mesmo quando moravam juntos, as ausências de Diego eram longas e frequentes. Ambos tinham casos amorosos paralelos; os dele eram públicos e abertos, os de Frida (com homens) ela continuou mantendo em sigilo, por causa dos desvairados ciúmes do marido. Não surpreende que a vida conjugal dos dois fosse repleta de brigas violentas, seguidas por amargas separações e carinhosas reconciliações.

A começar pelo “retrato de casamento” de 1931, Frida registrou as vicissitudes de seu matrimônio. As várias telas que mostram os dois juntos, ou que incluem implicitamente Diego — por exemplo, nas lágrimas do rosto de Frida —, revelam até que ponto o relacionamento dos Rivera mudou ao longo dos anos, mesmo que certas realidades subjacentes tenham permanecido constantes. *Frida e Diego Rivera*, de 1932; *Autorretrato como tehuana*, de 1943; *Diego e Frida 1929-1944*, de 1944; *Diego e eu* e *O abraço amoroso do universo, a Terra (México), Diego, eu e señor Xolotl*, ambas de

1949, expressam o grande amor de Frida pelo marido e a necessidade que ela sentia de Rivera. É impressionante constatar que ele se conecta a ela de diferentes maneiras em cada tela. No primeiro quadro, o retrato de casamento, o relacionamento dos dois é um pouco rígido. Como figuras em um retrato duplo feito por algum ilustrador folclórico, eles olham para frente, e não um para o outro. Ademais, o grande espaço entre os dois e o aperto leve das mãos fazem com que o casal pareça uma dupla de amantes recentes, que ainda não aprenderam os passos da dança do casamento. Em contraste, no *Autorretrato como tehuana*, de 1943, o amor obsessivo de Frida pelo marido indomável fez com que ela aprisionasse a imagem de Diego na própria testa, na forma de um “pensamento” (ilustração xxi). Um ano depois, em *Diego e Frida 1929-1944* (figura 62), ela se entrelaçou de maneira tão próxima e íntima com Diego que os dois rostos formam uma única cabeça — estado simbiótico que claramente não é uma união harmoniosa e confortável. Em *Diego e eu*, o desespero de Frida com os flertes e namoricos de Rivera é quase histérico. O retrato do marido está alojado na testa, mas ele mesmo está em outro lugar, e Frida parece estar se estrangulando no redemoinho de seus próprios cabelos — uma mulher se afogando na solidão (ilustração xxvi). Quando pintou *O abraço amoroso*, ela ainda chora, mas o relacionamento parece ter encontrado alguma resolução; Frida segura Diego num abraço, e não num estrangulamento (ilustração xxxiii). Se no retrato de casamento de 1931 Frida desempenhava o papel de filha e se em 1944 o casal parece ter alcançado se não a mutualidade ao menos uma batalha menos ferrenha, em *O abraço amoroso* Frida por fim possui Diego da maneira que supostamente funcionava melhor para os dois — ele é um bebezão deitado, contente, no colo maternal de Kahlo.

Os Rivera tinham muito em comum: humor, inteligência, mexicanismo, consciência social, uma visão boêmia da vida. Mas o maior de seus vínculos talvez tenha sido o enorme respeito que sentiam pela arte um do outro. Rivera orgulhava-se dos sucessos profissionais de Frida e do crescimento de sua maestria artística. Ele dizia às pessoas[724] que antes que ele mesmo ou qualquer um de seus colegas tivessem tido um quadro pendurado nas paredes do Louvre, Frida conseguira essa honra, e adorava exibi-la para os amigos. Um visitante lembra que a primeira coisa que Rivera fez ao conhecê-lo foi dizer que ele precisava conhecer Frida. “Não existe no México artista que possa ser comparado a ela!”[725], Rivera disse, radiante. “Ele imediatamente

me contou que, quando estava em Paris, Picasso pegou um desenho feito por Frida, examinou-o por longo tempo, e decretou: ‘Veja só estes olhos: nem você nem eu somos capazes de nada parecido’. Percebi que ao contar isso os olhos saltados dele estavam rasos d’água.”

Discorrendo sobre o gênio de Frida, Diego dizia: “Perto de Frida somos uns cabeças-duras estúpidos. Frida é a melhor pintora de seu tempo”. Em seu artigo “Frida Kahlo e a arte mexicana” (de 1943), ele escreveu: “No panorama da pintura mexicana[726] dos vinte últimos anos, a obra de Kahlo brilha, em meio a muitas joias inferiores, como um diamante, claro e sólido, com facetas definidas com extrema precisão”. Frida era, no dizer dele, “a maior prova do renascimento da arte do México”.

Frida refletia os elogios de volta para Diego. Para ela, Diego era “o arquiteto da vida”[727]. Ela ouvia as histórias e teorias do marido[728] com ceticismo divertido, às vezes comentando “Diego, isso é mentira”, ou explodia em gargalhadas, junto com as risadas contagiantes de Rivera. Quando ele falava, ela fazia movimentos discretos e estranhos com as mãos, sinalizando aos ouvintes quais partes da história eram verdadeiras e que trechos eram pura invencionice. Em seu “Retrato de Diego”, Kahlo escreveu:

Sua suposta mitomania[729] está em direta relação com sua tremenda imaginação, ou seja, ele é tão mentiroso quanto os poetas ou as crianças que ainda não foram transformadas em idiotas pela escola ou pela mãe. Eu já o ouvi contar todo tipo de mentira; das mais inocentes às mais complicadas histórias sobre pessoas, combinando imaginação e situações e ações fantásticas, sempre com grande senso de humor e maravilhoso senso crítico, mas eu nunca o ouvi dizer uma única mentira estúpida ou banal. Mentindo, ou brincando de mentir, ele desmascara muita gente, ele aprende os mecanismos interiores dos outros, que são muito mais ingenuamente mentirosos do que ele, e a coisa mais curiosa sobre as supostas mentiras de Diego é que, em suma, os que estão envolvidos na combinação imaginária ficam furiosos, não por causa da mentira, mas sim por causa da verdade contida na mentira, que sempre aflora à superfície.

[...] Sendo eternamente curioso, ele é ao mesmo tempo o eterno conversador. Ele pode pintar por horas a fio sem descanso, tagarelando enquanto trabalha. Ele fala e argumenta sobre tudo, absolutamente tudo, e aprecia conversar com todo mundo que lhe der ouvidos. Suas conversas são sempre interessantes. Tem frases que assombram e que às vezes machucam; outras são comoventes, mas nunca deixam o ouvinte com a

impressão de inutilidade ou vazio. Suas palavras perturbam terrivelmente porque são vivas e verdadeiras.

Frida tolerava e inclusive incentivava as idiossincrasias egocêntricas de Diego, e tinha uma atitude extremamente protetora em relação ao marido. Kahlo o defendia quando, por exemplo, Rivera era acusado de fazer arte para milionários, e quando ele próprio recebia a pecha de milionário. Em “Retrato de Rivera”, ela desafiou os críticos de Diego com uma retórica que parece estufar as narinas:

Contra os covardes ataques^[730] que são feitos a ele, Diego sempre reage com firmeza e um grande senso de humor. Ele nunca faz concessões ou capitula: ele encara de peito aberto os inimigos, dos quais a maioria é de sorrateiros, e pouquíssimos são corajosos. Ele se fia sempre na realidade, nunca em elementos de “ilusão” ou do “ideal”. Essas intransigência e rebeldia são fundamentais em Diego, elas complementam seu retrato.

Entre as muitas coisas que são ditas de Diego, estas são as mais comuns: chamam-no de mitômano, de artista ávido por publicidade e, a mais ridícula de todas, de milionário. [...] É inacreditável, certamente, que os insultos mais baixos, mais covardes e mais estúpidos a Diego sejam vomitados em sua própria casa: o México. Por meio da imprensa, por meio de atos bárbaros e vândalos em que tentaram destruir sua obra, usando de tudo, de inocentes guarda-chuvas com que *señoras* decentes riscam suas pinturas hipocritamente como se nelas esbarrassem sem querer, de passagem, a ácidos e facas de mão, sem esquecer o cuspe e o catarro ordinários, dignos de seus donos, gente dotada de tanta saliva e tão pouco cérebro; por meio de grupos de jovens “de boa educação” que apedrejam sua casa e seu estúdio, destruindo de maneira insubstituível e irreparável obras de arte do México pré-Cortez — que fazem parte da coleção de Diego —, os que fogem depois de se divertirem por meio de cartas anônimas (é inútil falar do valor de seus remetentes), ou por meio do silêncio neutro de Pilatos dos que estão no poder, incumbidos de guardar ou importar cultura pelo bom nome do país, sem dar importância alguma a esses ataques à obra de um homem que, com todo seu gênio, seu esforço criativo, tenta apenas defender a liberdade de expressão, não apenas a sua própria, mas de todos. [...]

Mas os insultos e ataques não mudam Diego. Eles são parte de fenômenos de um mundo em decadência, e nada mais. A vida, com sua mutabilidade, continua interessando e deslumbrando Diego, mas nada o desaponta ou intimida, porque ele

conhece o mecanismo dialético dos fenômenos e eventos.

Frida estava preparada para defender seu marido de todas as maneiras, tanto fisicamente como com palavras. Certa ocasião, num restaurante[731], um bêbado comprou briga com Rivera, chamando-o de trotskista maldito. Diego pôs o homem a nocaute, mas um dos amigos do bebedor sacou uma arma. Furiosa, Frida saltou na frente do agressor, berrando todo tipo de insulto, e foi derrubada por um soco no estômago. Felizmente, os garçons intervieram, mas em todo caso Frida chamara tanta atenção que os agressores fugiram.

Se *Raízes* sugere um momento de calma e felicidade conjugal, a pequena tela intitulada *Diego e Frida 1929-1944*[732] indica que a calmaria chegou ao fim em 1944. De fato, os dois passaram grande parte do ano separados. Como sempre, continuaram se vendo com frequência, e, a despeito da separação, celebraram seu aniversário de quinze anos de casamento com uma grande festa e troca de presentes. *Diego e Frida 1929-1944* foi o presente de aniversário de Kahlo para o marido. Encapsulando sua ânsia de unir-se a Diego — literalmente, de ser Diego —, ela pintou a si mesma e ao marido com uma única cabeça, dividida verticalmente em duas metades. Um colar consistindo de um tronco de árvore com galhos pontudos enlaça o pescoço em comum. Claramente, a fragilidade do vínculo matrimonial deixava Frida ainda mais ansiosa para possuir Diego, fundindo sua própria identidade à dele.

Os nomes dos cônjuges e as datas com seus anos de casados estão inscritos em duas pequenas conchas que decoram a moldura em forma de lírio, e cujas extremidades protuberantes e volutas curvas lembram a formato de útero de *Flor da vida*, também pintado em 1944. Se Frida pretendia ou não que a moldura do duplo retrato sugerisse uma flor ou útero — ela mesma disse ser o embrião que “engendrara o marido”[733] —, certamente tinha a intenção de que as pequenas conchas cor-de-rosa e vermelhas e o caracol perolado colado à superfície tivessem uma referência sexual. Para Frida, as conchas eram símbolos de nascimento[734], fecundidade e amor: na pintura em si, uma vieira e uma concha de molusco entrelaçadas por raízes que se estendem a partir da árvore-colar representam, de acordo com Frida (referindo-se às conchas semelhantes de *Moisés*), “os dois sexos envolvidos por raízes[735], sempre novas e vivas”.

A dualidade masculino-feminino é vista também na presença simultânea do Sol e da Lua, e no próprio retrato de cabeça dividida. De fato, a ideia de mostrar dualidade[736] dividindo uma cabeça no meio provavelmente foi tomada da arte pré-colombiana (Frida usava quase sempre um broche com uma cabeça de Tlatilco com dois rostos unidos numa única sobrancelha) ou dos retratos mexicanos da Trindade, em que três cabeças barbadas aparecem fundidas numa única cabeça.

Enquanto símbolo de amor, *Diego e Frida 1929-1944* é um tanto quanto dissonante. Formas opressivamente convolutas parecem uma manifestação exterior de convoluções internas. O rosto dos dois cônjuges difere em tamanho e conformação, de modo que, embora estejam unidos, há partes que não se alinham; a disjunção sugere a explosiva instabilidade do casamento de Frida. Para manter os dois juntos, ela amarrou a cabeça única com a árvore-colar, cujos galhos são desprovidos de folhas, assim como a união com Rivera era desprovida de filhos. Os galhos entrelaçados parecem a coroa de espinhas de Jesus Cristo[737] — o vínculo do matrimônio é um martírio.

Três meses depois, quando ainda estavam morando em endereços separados, Rivera escreveu, no dia de Natal, um bilhete endereçado “À celebrada pintora[738] e distinta dama *Doña* Frida Kahlo de Rivera, com afeto e devoção e profundo respeito, de seu *milagro* incondicional”. Do outro lado do papel, escreveu,

Minha querida *niña* fisita, não deixe que a briga te enfureça. Saiba da minha afeição e do meu desejo de que mais uma vez vejamos o mundo juntos, como fizemos no ano passado, e saiba que eu quero te ver sorrindo de novo e saber que você está feliz. Devolva a seu Cupido sua razão de ser e permita que essa afeição e amizade durem para sempre.

Os dois voltaram a ficar juntos, e seu amor, na mais profunda acepção do termo, “durou para sempre”. A dor e o sofrimento também. A maior parte dos momentos de amargura do casamento de Frida se deve ao comportamento errático e autoindulgente de Diego. Ele ficava encantado e entusiasmado com algo ou alguma coisa e, depois de possuir e desfrutar de seu objeto de desejo, Rivera o descartava, como uma criança descarta um brinquedo velho. Quando seu médico diagnosticou que Diego era incapaz de ser fiel, o muralista seguiu alegremente a prescrição.

Algumas pessoas dizem que Frida se divertia ouvindo Diego relatar suas aventuras amorosas, e é verdade que ela fazia piada do incorrigível comportamento mulherengo do marido. Em público, ela zombava: “Ser a esposa do Diego[739] é a coisa mais maravilhosa do mundo. [...] Eu o deixo brincar de casamento com outras mulheres. O Diego não é marido de ninguém, nem nunca será, mas é um grande *camarada*”. Em seu “Retrato de Diego” ela descreveu com mais detalhes essa atitude:

Não falarei de Diego[740] como “meu marido” porque seria ridículo, Diego jamais foi nem jamais será “marido” de ninguém. Tampouco falarei dele como amante, porque para mim ele transcende o domínio do sexo, e se eu falar dele como filho nada terei feito a não ser descrever ou pintar minhas próprias emoções, quase o meu autorretrato, não o retrato do Diego.

[...] Provavelmente algumas pessoas esperam de mim um retrato bastante pessoal, “feminino”, anedótico, divertido, cheio de reclamações e até mesmo de certa dose de fofoca, o tipo de fofoca que é “decente”, interpretável ou usável, de acordo com a morbidez do leitor. Talvez esperem ouvir de mim lamentos sobre “quanto eu sofro” vivendo com uma pessoa como Diego. Mas acredito piamente que as margens de um rio sofrem por deixar as águas correrem, ou que a terra sofre porque chove, ou que o átomo sofre por liberar sua energia [...] para mim tudo tem uma compensação natural. Dentro do meu difícil e obscuro papel de aliado de um ser extraordinário, tenho a mesma recompensa de um pontinho verde numa quantidade de grande vermelho: eu tenho a recompensa do “equilíbrio”. As dores ou alegrias que regularizam a vida nesta sociedade podre de mentiras em que eu vivo não são minhas. Se eu tenho preconceitos e se as ações de outros, mesmo as ações de Diego Rivera, me machucam, eu me torno responsável por minha incapacidade de ver com clareza, e se eu não tenho tais preconceitos devo admitir que é natural que os glóbulos vermelhos lutem contra os brancos sem o menor preconceito e que esse fenômeno significa simplesmente saúde.

Talvez no fim da vida Frida tenha mesmo adotado essa atitude liberal com relação aos namoricos triviais do marido. Contudo, para os amigos mais íntimos, ela se lamentava das dificuldades do seu casamento.

“Quando eu ficava sozinha com ela”[741], relembra Ella Wolfe,

ela me falava do quanto era triste a vida com Diego. Ela jamais se acostumou aos casos dele. Sempre surgia uma ferida nova, e ela continuou sofrendo até morrer. Diego jamais

se importou. Ele dizia que fazer sexo era como urinar. Ele não conseguia entender por que as pessoas encaravam isso com tanta seriedade. Mas ele tinha ciúmes de Frida — dois pesos e duas medidas, o duplo padrão de conduta do “gran macho”.

A percepção de que ela “continuou sofrendo” fica evidente em seus autorretratos, de maneira especialmente pungente nos dois em que usa na cabeça um festivo adereço *tehuano*. Em *Autorretrato como tehuana*, de 1943, e no *Autorretrato* de 1948 (ilustrações xxi e xxv), o rosto de Frida, com seu olhar penetrante sob as sobrancelhas escuras e unidas, lábios vermelhos sensuais e buço, parece perverso, demoníaco até. Na tela de 1948 ela tem quarenta anos de idade, e o contorno de seu rosto está mais cheio, mais rude, menos oval: os cinco anos que separam os dois autorretratos cobram seu preço. Mas Frida confronta as depredações da idade sem os confortos cosméticos da autoilusão.

Na tela de 1943, há algo de sinistro no modo como Frida expressa seu desejo de possuir Diego. Ela parece ávida e devoradora como uma planta tropical carnívora. Entrelaçada aos fios brancos que irradiam do arranjo vegetal do rufo de renda, há raízes pretas que na verdade são continuções das nervuras das folhas que adornam seus cabelos. Essa trama viva de tentáculos parece uma extensão de Frida, trilhas de energia e sentimento para uma pessoa desesperada diante da solidão e do confinamento e que desejava estender sua vitalidade mais além dos limites do próprio corpo. Como uma aranha fêmea surgindo no centro da teia, Frida aprisiona a imagem de Diego na testa; ela parece ter consumido o marido-presa e alojado o pensamento dele dentro de seu próprio ser na forma de um retrato em miniatura dentro de um retrato.

Frida lida de maneira diferente com seu amor frustrado no *Autorretrato* de 1948. A não ser por uma sugestão de tensão ao redor da boca e uma tristeza resplandecente nos olhos, o rosto de Frida está, como sempre, resolutamente sereno. Entretanto, sob sua pele agitam-se violentamente emoções furiosas. No topo da pintura, numa folha, ela assinou seu nome e o ano da obra, usando a mesma cor das nervuras da folha — vermelho-sangue. Três lágrimas brilhantes na pele escura sugerem seu fascínio por sua aparência de luto, o narcisismo do sofrimento. É como se em um momento de desespero, com lágrimas quentes escorrendo-lhe pelas faces, ela tivesse encarado o espelho em busca de consolo e comunhão, para encontrar outra pessoa, a

Frida forte e alternativa, e pintá-la. Essa autoconsciência amorteceu o sentimento, e ao mesmo o duplicou. Ao pintar a Frida observadora e a Frida enlutada, Kahlo tornava-se *voyeur* de suas próprias emoções.

Nessa tela, a relação peculiarmente carregada e disjuntiva entre Frida e seu traje *tehuano*, a maneira como seu rosto parece separado do galão de renda que o emoldura, salienta a dualidade psicológica da Frida chorosa, a percepção de alguém que simultaneamente sente e se percebe sentindo. A fissura parece particularmente dolorosa pois é fácil imaginar por que Frida se adornou cobrindo-se, como uma noiva, de rufos, babados e véu — esses autorretratos são um apelo ao amor por Diego. Mas a bela plumagem era uma máscara, bem como um ímã, que falava de amor enquanto ocultava sentimentos mais medonhos — rejeição, ciúme, ódio, medo de abandono. Assim, quanto maior a ameaça da perda, mais elaborada e desesperadamente festiva a autodecoração de Frida.

Se a estratégia de empetecar-se com babados era um recurso usado por Frida para reconquistar Diego, outro era fazê-lo perceber que suas agonias podiam ser fatais. Em *Pensando na morte*, pintado no mesmo ano de *Autorretrato como tehuana*, uma abertura na testa de Frida mostra uma caveira com ossos cruzados em uma paisagem (ilustração xxii). Folhas enormes, do mesmo tipo das que consumiam a seiva da vida de Frida em *Raízes*, aparecem reunidas numa espessa e succulenta parede atrás de sua cabeça. Defronte às folhas, e a elas entremeados, galhos marrons com espinhos cruéis e vermelhos. Frida encara o observador com um olhar circunspecto e solene, quase egípcio de tão imperturbável. De fato, nesse autorretrato seu traje e suas feições lembram o famoso busto da inabalável Nefertiti, que Frida admirava. Uma vez ela falou da “maravilhosa Nefertiti^[742], esposa de Akhenaton, imagino que além de extraordinariamente bonita, deve ter sido ‘indômita’, e uma das mais inteligentes colaboradoras do marido”.

Sem dúvida, *A máscara*, de 1945, em que Frida segura sobre o rosto uma máscara púrpura com cabelo alaranjado e traços entorpecidos, como os de uma boneca, foi pintado durante outro período em que sofria com mais uma traição de Diego. Suas lágrimas escorrem sobre a máscara, e seus olhos pretos espiam pelos dois buracos que fazem as vezes de olhos da máscara, pintados de modo a parecer dois buracos na tela. O deslocamento das lágrimas da mulher que chora para a máscara da mulher que chora não podia

ser mais perturbador. Frida está claramente comentando a incapacidade de uma máscara de esconder emoções quando a pessoa que a usa está sob tremenda aflição. A sensação de histeria que o quadro comunica é aumentada pela parede pesada e verde-acinzentada de folhas horrorosas de cactos espinhentos que acoçam Frida às suas costas.

Dois desenhos da década de 1940 revelam a constante angústia de Frida. Ela chora em *Autorretrato* de 1946 (figura 63), e em *Ruína*, presente para Diego em 1947, ela expressa com todas as letras seu sofrimento, escrevendo “Avenida Engaño”. Uma cabeça rachada, identificada com a inscrição “ruína” e retratando o que pode ser um amálgama de Frida e Diego, está entrelaçada a uma estrutura arquitetônica, parte da qual é uma árvore cujos galhos foram cortados. Da estrutura saem vinte projeções numeradas, referência aos casos extraconjugais de Diego. À direita, no que parece ser um monumento comemorativo, há a seguinte inscrição: “Ruína/Casa dos pássaros/Ninho de amor/Tudo por nada”.

Como vimos, Frida estava longe de ser a vítima passiva da luxúria de Diego, e ela se contrapunha às infidelidades do marido encetando ela mesma inúmeros e casuais — alguns nem tão casuais assim — romances extraconjugais. Ainda que por conta de sua fragilidade, de suas doenças e diversas cirurgias ela tenha passado muitos períodos em que talvez não levasse uma vida sexual ativa, Kahlo nada tinha da passividade associada (pelo menos na literatura) ao estereótipo das mulheres mexicanas “sofredoras”. Um de seus amantes relembra que os padecimentos físicos não eram empecilho algum: “Nunca vi ninguém mais vigoroso que Frida[743] na expressão de seu afeto!”. Frida tampouco tinha escrúpulos quando se tratava de assediar os homens que ela desejava. Ela acreditava que o que chamava de *la raza* — pessoas não estragadas pelas exigências da civilização — tinha menos inibições quanto à sexualidade e, uma vez que ela queria ser primitivista em seu comportamento, fazia questão de ser franca em matéria de sexo (embora não falasse dos detalhes de sua vida sexual). O sexo era tema invariavelmente constante na mente de Frida, fato evidente em suas pinturas e desenhos, bem como em seu diário.

O caso mais duradouro e intenso de Frida foi com um refugiado espanhol, um pintor que prefere continuar anônimo, e que vivia no México. Ele diz que na verdade morava na casa de Coyoacán e que Rivera aceitava com tranquilidade esse arranjo de coisas, mas as cartas de Kahlo revelam que ela

tentou esconder do marido o romance. Em outubro de 1946, por exemplo, depois de ter estado com o amante em Nova York meses antes, ela escreveu a Ella Wolfe pedindo que a amiga atuasse como “caixa postal” enquanto o amante estivesse nos Estados Unidos:

Ella queridinha do meu coração,

Você vai ficar surpresa com o fato de esta menina preguiçosa e desavergonhada estar te escrevendo, mas você sabe que de um jeito ou de outro, com ou sem cartas, eu te amo muito, muito. Aqui não há notícias importantes, estou melhor, já estou pintando (um quadro idiota), mas já é alguma coisa, melhor do que nada. [...]

Quero te pedir um favor enorme, do tamanho da pirâmide de Teotihuacán. Vai fazer isso por mim? Vou escrever pro B_____ no endereço da sua casa e assim você encaminha as cartas pra ele onde ele estiver, ou talvez você possa guardar as cartas para entregar todas pessoalmente quando ele passar por Nova York. Pelo amor de Deus, não deixe que elas saiam de suas mãos a menos que seja *diretamente pras mãos dele*. Você sabe do que eu estou falando, menina! Eu não quero nem que o Boit saiba, se você puder evitar, pois é melhor que só você guarde meu segredo, entende? Aqui ninguém sabe de nada, só a Cristi, o Enrique — você e eu e o rapaz em questão sabem do que se trata. Se você quiser me perguntar alguma coisa sobre ele, me pergunte em nome de sonja. Entendido? Eu te imploro que me diga onde ele está, o que anda fazendo, se está feliz, se está se cuidando. Nem a Sylvia [provavelmente Sylvia Ageloff] sabe de um único detalhe, então não comente com ninguém esse assunto, por favor. Pra você posso dizer que eu o amo de verdade e que ele me faz sentir o desejo de viver de novo. Fale bem de mim pra ele, pra que ele fique feliz e saiba que eu sou uma pessoa boa que, se não é muito boa, é pelo menos *Regularcita* [regular].

Te mando milhares de beijos e todo o meu amor.

Frida

Não se esqueça *de rasgar* esta carta em caso de futuros mal-entendidos. Promete?

Até hoje o amante de Frida continua apaixonadamente devotado a ela, e guarda com carinho o pequeno *Autorretrato* oval — miniatura de cerca de cinco centímetros de altura — que ela pintou para ele por volta de 1946. O retrato fica numa caixa junto com outras relíquias — uma fita de cabelo cor-de-rosa, um brinco, alguns desenhos e a cabeça de Tlatilco montada sobre um suporte prata formando um broche. O romance dos dois durou até 1952.

Todavia, com o passar dos anos e à medida que seus problemas físicos dificultavam suas relações com o sexo oposto, Frida foi se voltando cada vez mais para as mulheres, invariavelmente as mulheres com quem Diego estava tendo casos. No dizer de Raquel Tibol, “ela se consolava[744] cultivando amizade com as mulheres com quem Diego tinha relações amorosas”.

Que o lado masculino de Frida ficou mais proeminente no final da década de 1940 é evidente em seus autorretratos: ela deu a suas feições um matiz mais masculino, pintando seu bigode de modo a parecer mais escuro do que de fato era. Mas sempre houve um aspecto andrógino em Frida e Diego: ambos se sentiam atraídos por aquilo que viam do próprio sexo no parceiro. Rivera adorava a puerilidade de Frida e amava seu bigodinho “Zapata”[745] — ele ficou furioso quando ela o raspou. Frida adorava a qualidade suave e vulnerável do marido, tanto quanto adorava seus seios de homem gordo; era a parte de Diego que, ela sabia, assegurava que ele precisava dela. Ela escreveu:

De seu peito deve ser dito[746] que, se ele tivesse desembarcado na ilha regida por Safo, não teria sido executado pelas mulheres guerreiras. A sensibilidade de seus maravilhosos seios teria garantido sua admissão. Ainda assim, sua virilidade, específica e estranha, faz com que ele seja desejável também nos domínios de imperatrizes ávidas pelo amor masculino.

Uma dessas “imperatrizes” era a estrela do cinema María Félix, cujo romance com Diego ganhou ares de escândalo público. O problema começou quando Rivera estava preparando uma monumental retrospectiva no Palácio de Belas-Artes. Ele planejava fazer do retrato de María Félix em que vinha trabalhando a peça central da mostra; naturalmente, a obra causou comoção antes mesmo de concluída. A imprensa lançou a seguinte pergunta[747]: durante as quarenta sessões em que a atriz posou para o retrato, e nas quais não se permitiu a presença de testemunhas, María estava nua? Seu vestido diáfano mal escondia os contornos de seu corpo, notaram os jornalistas. As fotografias publicadas mostravam Diego trocando olhares amorosos com sua modelo (no fim das contas, María Félix recusou-se a ceder seu retrato para a mostra, e Rivera o substituiu por outro, igualmente provocativo, de outra beleza, a poeta Pita Amor).

Desprezando os desmentidos de Rivera, a imprensa noticiou também que

ele ia se casar com a atriz assim que conseguisse o divórcio. Três jornais importantes deram a “notícia”^[748] de que María Félix aceitara a proposta de casamento de Diego com a condição de que a união incluísse sua amiga — uma bela refugiada espanhola de 22 anos que fazia as vezes de enfermeira e companhia de Frida —, numa espécie de *ménage à trois*. Rivera alegou que seu romance com María Félix nada tinha a ver com sua intenção, que ele não negava, de se divorciar de Frida. “Eu adoro Frida”^[749], ele afirmou, “mas creio que a minha presença é bastante prejudicial à saúde dela.” Ele admitiu seu encanto por Félix: “como centenas de milhares de mexicanos”, ele estava apaixonado por ela.

As lembranças sobre o caso são tão numerosas quanto o batalhão de gente que guarda na memória detalhes sobre ele. A maioria das pessoas afirma que Rivera estava apaixonado, mas não muito, por María Félix, e que ela jamais teve a intenção de se casar com ele, embora gostasse da atenção suscitada pelo escândalo. Alguns dizem que, nesse período, para ser mais independente de Diego, Frida alugou um apartamento^[750] no centro da Cidade do México, perto do Monumento à Revolução. Ali se deu um episódio em que Kahlo quase morreu queimada — uma vela acesa sobre a mesa ateou fogo à sua saia e ela foi salva por um funcionário do prédio, que ouviu os gritos —, incidente que talvez tenha motivado Diego a decidir voltar para ela. Outros dizem que Frida se divertia com o romance de Diego com Félix, e que Rivera a mantinha informada^[751] sobre todos os detalhes e problemas do caso, por meio de bilhetes e desenhos com coisas como: “Esta carta é do seu sapãozinho enamorado” ou acrescentando desenhos de si mesmo caracterizado como um sapo chorando legendas como “Veja como seu sapãozinho está chorando”; Frida fingia não dar a mínima. Ela chegou a escrever a María Félix^[752] um bilhete em que se oferecia para dar-lhe Diego como presente (María recusou a oferta).

É típico de Frida que sua própria relação com María Félix tenha continuado durante esse período e depois. De fato, Frida, María e Pita Amor — com quem Rivera também tinha um caso^[753] — eram amigas íntimas. (A fotografia de Pita era uma das que Frida afixara afetuosamente à cabeceira de sua cama, e o nome de María Félix é o primeiro da lista que adorna o quarto de Kahlo em Coyoacán.)

Adelina Zendejas relata uma ocasião^[754] em que, atuando como repórter da revista *Tiempo*, foi despachada para entrevistar Diego sobre seu caso com

María. Ela perguntou: “O senhor vai se divorciar?”, ao que ele respondeu: “De quem?”. Zendejas insistiu: “De Frida, porque o senhor vai se casar com sua deusa María Félix”. Diego comentou: “Se você quiser, pode telefonar agora e vai ver que Frida e María estão juntas, batendo papo”. Adelina alegou que tinha ouvido dizer que ele já tinha dado entrada no pedido de divórcio. Diego saiu-se com: “Olha, isso deve ser coisa da fuf”. Adelina ficou perplexa. Rivera explicou que a fuf era a Frente Unido de las Feas (Frente Unida das Feias), porque “elas sentem inveja da beleza tanto de Frida como de María”. Adelina, cuja informante fora a belíssima Lupe Marín, alegou que “Não foram as feiosas que me contaram”. “Então”, retrucou Diego, “é coisa da fua.” Mais uma vez a perplexa Adelina ouviu a explicação de que se tratava da Frente Unido de las Abandonadas (Frente Unida das Abandonadas). Diego estava se referindo a Lupe Marín, mas quando Adelina foi falar com sua fonte original, ouviu de Lupe o seguinte: “Frida é uma imbecil que está deixando María entrar na sua própria casa e roubar Diego dela. Diego é infame, mas a idiota é Frida”.

Contudo, talvez Frida não fosse tão “idiota” assim, pois afinal de contas ela não perdeu nem o marido nem a amizade de María Félix. Em sua autobiografia, Rivera conta — de maneira sucinta, o que não era comum ao seu estilo prolixo — que, quando María recusou sua proposta de casamento, ele voltou para Frida, que estava “sofrendo e magoada[755]. Em pouco tempo, tudo ficou bem de novo. Eu superei a rejeição de María Félix. Frida estava feliz de me ter de volta, e eu fiquei agradecido por me casar pela segunda vez com ela”.

Verdadeiras ou não, nenhuma das histórias sobre o caso de Diego e María Félix e sobre a reação de Frida pode negar a raiva e a tristeza presentes nos autorretratos de 1948 e 1949. *Diego e eu* era apenas um esboço[756], mostrando Frida com os cabelos enfeitados com fita e adornados por flores quando foi comprado no México pela fotógrafa e escritora Florence Arquin e o marido, Samuel A. Williams; o retrato que chegou aos Estados Unidos mostrava Frida chorando (nesta pintura até mesmo suas feições parecem chorar), com uma massa de cabelos soltos enrolados em torno do pescoço, como se em vias de sufocá-la. Tal qual o *Autorretrato como tehuana*, um pequeno retrato de Diego está pousado sobre sua testa — Diego era o invasor constante de seus pensamentos. Por mais que ela dissesse, por mais que desse de ombros e risse em público, *Diego e eu* permanece como um registro

pintado da paixão solitária de Frida pelo marido, e de seu desespero diante da possibilidade de perdê-lo.

Registro que aparece também em seus diários, cujas páginas em muitos momentos formam o que poderia ser descrito como um poema em prosa endereçado a Diego. O nome de Rivera está em toda parte. “Eu amo Diego — ninguém mais”, ela escreveu. Em um instante de solidão, ela exclamou: “Diego, estou sozinha”. Depois, páginas adiante, “diego”, e, por fim, dias, meses, possivelmente anos depois (em geral Frida não costumava datar suas anotações, e às vezes anexava páginas escritas em períodos anteriores): “Meu Diego, não estou mais sozinha. Você me põe pra dormir e você me reaviva”. Em outra passagem, depois de uma página repleta de palavras e frases desconexas à moda do fluxo de consciência, há uma anotação que parece fazer referência à solidão de Frida quando da ausência de Diego: “Vou indo comigo mesma. Um momento ausente. Você foi roubado de mim, e sigo chorando. Ele é um *vacilón* [um brincalhão ou sedutor namoradeiro]”.

Muita gente afirma que os Rivera jamais tiveram um vínculo sexual, que eram essencialmente amigos e bons companheiros. É certo que a camaradagem era parte importante da atitude de Frida com relação ao marido. Mas ela também nutria por ele um inequívoco e poderoso amor erótico, mesmo quando o desejo sexual de Rivera se apaziguou após os primeiros anos de casados, e mesmo depois que ela estipulou o celibato como uma das condições do segundo casamento. Seu amor carnal por Diego confere a seu diário uma qualidade de carta erótica:

Diego: Nada se compara a suas mãos e nada é igual ao verde-ouro de seus olhos. Meu corpo se enche de você por dias e dias. Você é o espelho da noite. A luz violenta do relâmpago. A umidade da terra. Sua axila é meu refúgio. Meus dedos tocam seu sangue. Todo o meu prazer é sentir a vida jorrar de sua fonte-flor que a minha mantém de modo a preencher todas as trilhas dos meus nervos que pertencem a você.

Ou, páginas adiante:

Meu Diego:

Espelho da noite.

Seus olhos verdes de espada dentro da minha carne. Ondas entre nossas mãos. Você todo no espaço cheio de sons — na sombra e na luz. Você será chamado de auxocromo

— o que atrai a cor. Eu, cromóforo — o que dá a cor. Você é todas as combinações de números. vida. Meu desejo é entender linha forma movimento. Você preenche e recebe. Sua palavra cruza todo o espaço e alcança minhas células que são minhas estrelas de muitos anos retidas em nosso corpo. Palavras encadeadas que não poderíamos dizer exceto nos lábios do sono. Tudo estava cercado pelo milagre vegetal da paisagem do seu corpo. Sobre sua forma, ao meu toque os cílios das flores, os sons dos rios respondem. Todas as frutas estavam no suco de seus lábios, o sangue da romã... do sapoti e do puro abacaxi. Apertei você contra meu seio e o prodígio de sua forma penetrou meu sangue através das pontas dos meus dedos. O odor da essência do carvalho, a memória da noz, do hálito verde da cinza. Horizontes e paisagens — que atravesssei com um beijo. Um esquecimento de palavras formará o idioma exato para entender os olhares de relance de seus olhos fechados.

Você está presente, intangível, e você é todo o universo que eu formo no espaço do meu quarto. Sua ausência jorra tremor no som do relógio, na pulsação da luz; seu hálito através do espelho. De você até minhas mãos eu percorro todo o seu corpo, e estou com você num minuto e estou com você num momento, e meu sangue é o milagre que viaja nas veias do ar do meu coração para o seu.

a mulher

o homem

o milagre vegetal da paisagem do meu corpo está em você a natureza toda. Eu a atravesso em um voo que com meus dedos acaricia as colinas arredondadas... os vales, envolve-me a ânsia pela posse e pelo abraço dos galhos macios, verdes e viçosos. Eu penetro o sexo da terra toda, cujo calor me abraça e no meu corpo tudo parece o frescor de folhas tenras. O orvalho é suor de um amante sempre novo. Não é amor, nem ternura, nem afeto, é a vida em sua plenitude, a minha, que encontrei quando a vi em suas mãos, em sua boca, em seus seios. Na minha boca eu sinto o gosto de amêndoa de seus lábios. Nossas palavras jamais saíram. Somente uma montanha conhece as entranhas de outra montanha. Às vezes sua presença flutua continuamente, como se envolvesse todo o meu ser numa espera ansiosa pela manhã. Percebo isso quando estou com você. Nesse momento de quietude ainda pleno de sensações, minhas mãos estão mergulhadas em laranjas, e meu corpo se sente rodeado por você.

Dada a intensidade do amor carnal de Frida por Diego, não surpreende que

as infidelidades sexuais do marido a machucassem tanto. Para se proteger, ela assumiu a postura de mãe indulgente — relacionamento que era tão sensual quanto o de uma parceira sexual, mas de maneira diferente. Em vez de sentir os “olhos verdes de espada dentro da minha carne”, em vez de sentir o corpo “cercado” e “penetrado” pelo “prodígio” da forma de Diego, ela era a mulher que o aconchegava no colo, banhava-o, cuidava dele como uma mãe zelosa. A bem da verdade, esse vínculo mãe-filho era tão físico que Frida anunciou em seu diário que queria “dar à luz” Diego: “Eu sou o embrião, o germe, a primeira célula que — em potência — o engendrou — eu sou *ele* desde as células mais primitivas e mais antigas, que com o ‘tempo’ tornaram-se ele”, escreveu ela em 1947. Noutra ocasião, ela confidenciou: “Em todos os momentos ele é meu filho, minha criança nascida a cada momento, diariamente, de mim”. E em “Retrato de Diego”, ela afirmou: “As mulheres... entre elas eu mesma[757] — sempre tinham vontade de aninhá-lo nos braços, como um recém-nascido”.

É exatamente o que Frida faz em *O abraço amoroso do universo, a Terra (México), Diego, eu e señor Xolotl*, pintado mais ou menos no mesmo período que *Diego e eu*. Aqui Frida é uma espécie de mãe-Terra mexicana, e Diego é seu filho recém-nascido. Uma fenda vermelho-sangue se abre em seu pescoço e peito, e uma fonte mágica de leite jorra no ponto onde deveriam estar o coração e o seio, alimento para o enorme e pálido Diego-bebê, deitado em seu colo. Ele segura um agave[758] pintado com tons vibrantes de alaranjado, amarelo e cinza — emblema de sua “fonte-flor”, metáfora que Frida usava para se referir a sexo. As lágrimas fazem de Frida uma madona chorosa, uma madona que perdeu, ou teme perder, seu filho.

Em “Retrato de Diego”, escrito no mesmo ano em que pintou *O abraço amoroso*, Frida descreve o Diego que ela havia pintado com a apaixonada atenção à corporeidade de uma mãe coruja:

Sua forma: com sua cabeça de tipo asiático[759] sobre a qual crescem cabelos escuros tão ralos e finos que parecem flutuar no ar, Diego é um imenso bebê com um rosto agradável e um olhar ligeiramente triste. [...] E muito raramente um sorriso irônico e afetuoso, a flor de sua imagem, desaparece de sua boca de Buda com lábios carnudos.

Ao vê-lo nu, imediatamente pensamos em um sapo de pé, apoiado sobre as patas traseiras. Sua pele é branca-esverdeada, como a de um animal aquático. Apenas suas mãos e seu rosto são mais escuros, porque tostados pelo Sol. Seus ombros infantis

estreitos e arredondados fluem sem ângulos em braços femininos que terminam em mãos maravilhosas, pequenas e delicadas, suaves e sutis feito antenas que se comunicam com todo o universo. É espantoso que essas mãos tenham servido para pintar tanto e ainda trabalhem infatigavelmente.

Amolar Diego era um prazer para Frida. Ela ria das enormes cuecas do marido, feitas de algodão barato, de preferência cor-de-rosa berrante. (Ele era gordo demais para caber em roupas de baixo compradas prontas.) Ou resmungava, em tom afetuosos: “Oh, aquele meninão já estragou esta camisa”^[760]. Quando Rivera jogava suas roupas no chão, Frida ralhava com ele, com voz amável. Mesmo quando ficava enfurecido, a reação de Diego era abaixar a cabeça em silêncio, como uma criança levada que sabe que tem culpa no cartório e que aprecia ser o centro das atenções.

Rivera gostava de ser tratado como criança. E ainda havia nele muitas características de um menino, fato que ele próprio mostrou em seu mural do Hotel del Prado (figura 74), no qual, em 1947-1948, retratou a si mesmo como um garoto endiabrado, de calças curtas (um sapo num dos bolsos e uma cobra no outro), de pé, na frente de Frida, por sua vez pintada como uma mulher madura que repousa a mão protetora sobre um dos ombros do menino. Quando ainda era apenas uma menina, Frida dissera à amiga Adelina Zendejas que gostava muito de Rivera e que um dia adoraria “dar banho nele e limpá-lo”. Seu desejo se realizou, pois, como as esposas anteriores de Diego, ela descobriu que ele precisava de incentivo para tomar banho. Frida comprou diversos brinquedos para boiar na banheira, e esfregar o marido com escovões e esponjas tornou-se um ritual doméstico.

Como toda criança, Diego fazia estardalhaço quando não conseguia o que queria ou quando as coisas não eram do seu jeito. Antonio Rodríguez relembra^[761] uma ocasião em que foi visitar Frida acompanhado do filho caçula, “que ela tratava com a maior afeição”. Diego não estava em casa. Frida deu à criança um brinquedo,

um daqueles tanques que haviam chegado ao México durante a guerra, dizendo: “Esconda, pois se o Diego entrar aqui e vir você brincando ele vai ficar furioso e vai tomar o brinquedo de você”. Meu filho não deu muita atenção ao recado e continuou brincando. Quando Diego chegou e viu o menino com o brinquedo, fez uma cara de choro e disse a Frida: “Por que você me dá as coisas e depois as toma de volta?”. Frida

disse: “Eu compro outro pra você”. Mas Diego saiu da sala resmungando: “Não quero mais nada”. Ele estava quase chorando. Era como se ele ainda fosse mesmo uma criança.

Em “Retrato de Diego”, Frida escreveu sobre o egocentrismo infantil de Rivera:

As imagens e ideias fluem[762] em seu cérebro num ritmo diferente do comum, e por causa disso a sua intensidade de fixação e o seu desejo de fazer sempre mais são impossíveis de conter. Esse mecanismo faz com que ele seja indeciso. Sua indecisão é superficial, porque no fim das contas ele consegue fazer o que quer com vontade e resolução firme e bem planejada. Nada melhor para ilustrar essa modalidade de seu caráter do que o que sua tia Cesarita, irmã de sua mãe, uma vez me contou. Ela se lembrava que, quando Diego ainda era uma criança bem pequena, ele entrou em uma loja, uma dessas lojas de variedades e quinquilharias cheias de magia e surpresa de que todos nós nos recordamos com tanto carinho. Lá ele ficou de pé, diante do balcão, segurando na mão os poucos centavos, e olhando e examinando sem parar o universo contido no interior da loja, e ao mesmo tempo gritava, desesperado e furioso: “O que eu quero?!”. A loja se chamava “O Futuro”, e a indecisão de Diego durou sua vida inteira. Mas, embora ele raramente chegue a uma decisão, ele carrega dentro de si uma linha de vetor que vai diretamente ao centro de sua vontade e seu desejo.

Para acomodar a “linha de vetor” da vontade e do desejo de Diego, Frida era a um só tempo protetora e abnegada. “Ninguém nunca vai saber como eu amo Diego”, ela escreveu no diário.

Não quero que nada o machuque, que nada o incomode nem tire dele a energia de que ele precisa para viver — para viver do jeito de que ele bem deseja, pintar, ver, amar, comer, dormir, sentir-se sozinho, sentir-se acompanhado — mas eu gostaria de dar *tudo* pra ele. Se eu tivesse saúde, daria *toda* pra ele. Se eu tivesse juventude, ele poderia ficar com toda ela.

Assim, Frida não se sacrificava por um amor meramente romântico ou maternal. Ela fazia isso por Diego porque, apesar da obstinada vontade do marido de não ter filhos, ela via provas da superioridade de Rivera. Para Frida, Diego era um homem cuja visão, impelida pelo infalível e imperturbável vetor do próprio desejo, abraçava o universo mesmo quando,

como em *O abraço amoroso*, o universo é que o abraçava. Para mostrar isso em sua tela, ela pintou no meio da testa um terceiro olho, que ela chamava de “supervisibilidade” ou *ojo avisor*^[763] (olhar aguçado, olho conselheiro ou olho de advertência). E em “Retrato de Diego” ela escreveu:

Seus olhos, grandes, escuros, saltados, extremamente inteligentes — quase fora das órbitas — são mantidos a custo no lugar por pálpebras inchadas e protuberantes, como os olhos de um sapo. São muito mais separados entre si do que qualquer outro par de olhos. Possibilitam uma visão capaz de abarcar um campo visual bem mais amplo, como se tivessem sido projetados especialmente para um pintor de grandes espaços e multidões. Entre esses olhos, tão distantes um do outro, pode-se pressagiar o terceiro olho da sabedoria oriental.

Frida abraça Diego, e por sua vez é abraçada por uma deusa da Terra que representa o México e se assemelha a um ídolo pré-colombiano. O ídolo é na verdade uma montanha de formato cônico, referência talvez ao simbolismo das montanhas em forma de pirâmide da religião pré-colombiana, ou à caracterização feita por Frida em seus diários de si mesma e Diego como montanhas. As encostas são metade verdes, metade marrons, talvez para mostrar que a montanha abrange tanto a terra mexicana como as plantas que ali crescem, ou talvez para indicar o contraste entre o terreno desértico e a selva, ou a alternância entre as estações chuvosa e seca. Como Frida, a montanha-ídolo tem cabelos compridos e soltos, não pretos, mas feitos de cactos, e o peito, como o de Frida, está aberto, rasgado por uma *barranca*. Junto à ferida-escavação brota um pequeno trecho de grama verde — a maneira que Frida encontrou de dizer que a natureza alterna ciclos de destruição e renascimento, vida e morte. O rasgo na terra se estende até o mamilo, de onde respinga uma gota de leite, como uma lágrima.

Como sempre ocorre nas pinturas de Frida, a conexão concreta e específica de *O abraço amoroso* com um evento real (o caso María Félix) não é toda a verdade: embora Frida esteja ferida e chorando, ela está também enredada numa série de abraços amorosos, um dentro do outro, que expressam não apenas sua crença nas inter-relações de todas as coisas do universo, mas também formam uma matriz que a une ao marido garante que ela se escore nele. Arrancada da terra, a montanha paira no céu, de tal maneira que as raízes dos cactos que crescem de cima a baixo nas encostas estão

dependuradas no espaço. Essas raízes, algumas delas vermelhas como veias, são, como todas as raízes dos quadros de Frida, estranhamente dotadas de vida. Uma vez, Frida desenhou sua ideia de amor[764] como um emaranhado de raízes vermelhas crescendo para baixo, e em *O abraço amoroso* as raízes, dependuradas mas vivas, simbolizam as dificuldades de seu amor por Diego.

Na extraordinária cosmologia de Frida, a montanha-ídolo (Terra, México) é, por sua vez, abraçada por uma divindade maior, uma deusa do universo de aparência pré-colombiana, dividida em luz e treva e ainda parcialmente concretizada e visível no céu metade dia, metade noite. Assim, Frida e Diego são duplamente cingidos pelo amor universal, e por seus progenitores ancestrais, uma vez no nível terreno, uma vez no nível celestial. *O abraço amoroso* pode ser visto como uma fantástica Ascensão da Virgem em que Mãe e Filho tornam a se juntar no paraíso pré-colombiano. Mas a imagem, com suas plantas mexicanas comuns e a inclusão bem-humorada do cão *escuincle* favorito de Frida, Xolotl (cujo modelo foi um cão de cerâmica de Colima que era dela) deitado no braço do universo, é a expressão concreta de um período específico em que a sensação de fragilidade de Frida em relação a Rivera como marido fez com que ela se sentisse mais determinada a aferrar-se a ele como uma criança.

No fim, Frida manteve o marido. Ela foi a mulher que ele amou mais do que qualquer outra. “Se eu tivesse morrido sem conhecê-la”[765], Rivera certa vez confidenciou a Carmen Jaime, “teria morrido sem saber o que era uma mulher de verdade!” Em outra ocasião, Carmen Jaime ouviu Frida dizer a Diego: “Pra que eu vivo? Com que propósito?”, e ele respondeu: “Pra que eu viva!”. E, para Frida, Diego era — tudo. Ela escreveu em seu diário:

Diego. início

Diego. construtor

Diego. meu bebê

Diego. meu namorado

Diego. pintor

Diego. meu amante

Diego. “meu marido”

Diego. meu amigo

Diego. minha mãe

Diego. eu

Diego, universo

Diversidade na *unidade*

Por que eu o chamo de *meu* Diego? Ele nunca foi nem nunca será meu. Ele pertence a si mesmo.

Parte 6

Capítulo 22
Naturaleza viva: natureza-morta
cheia de vida

As flechas que trespassaram as ilhargas de *O pequeno cervo* entraram fundo e não foram mais retiradas. Apesar de toda a vitalidade que ainda restava no corpo jovem do veado, ele não conseguiu encontrar a saída da densa floresta, e nunca mais viu o mar azul nem o céu. A fusão espinhal de 1946, escreveu o Cachucha Miguel N. Lira, “começou o calvário que levaria ao fim”[\[766\]](#). No início da década de 1950, Frida ficou tão doente que teve de ir para um hospital na capital mexicana, onde permaneceu por um ano.

Durante uma breve viagem ao México, o dr. Eloesser visitou Frida antes que ela fosse hospitalizada, e em 26 de janeiro de 1950 rabiscou algumas anotações[\[767\]](#) sobre o estado da amiga. Em 3 de janeiro, ele tinha escrito que Frida

acordou e viu que as pontas de quatro dedos do pé direito estavam pretas. Na noite anterior, quando foi dormir, seus dedos estavam em perfeitas condições. O médico veio e mandou-a para o hospital. No ano passado ela vinha comendo muito pouco — perdeu... peso. Nos últimos três anos ela vinha tomando muito Seconal. Sem álcool faz três anos.

O dr. Eloesser menciona que Frida havia pintado até três meses antes de sua visita, que tinha dores de cabeça e que durante certo período padeceu de uma febre contínua. Na perna, escreveu ele, dores constantes. O resto é ilegível, a não ser pela palavra “gangrena”.

Em carta ao seu dentista, o dr. Fastlich, datada de 12 de janeiro, sobre uma ponte dentária quebrada, Frida disse: “Me perdoe pela trabalhadeira[\[768\]](#) que estou te dando. Ainda estou no hospital, pois ‘pra variar’ operaram minha

espinha de novo e só posso sair amanhã, sábado, pra ir pra Coyoacán. Ainda de colete e bastante fodida! Mas não desanimo e vou tentar começar a pintar assim que puder”. Além desses padecimentos, Frida estava com problemas de circulação na perna direita, o que explicaria os dedos pretos e a “gangrena”. No dia 11 de fevereiro, de Coyoacán ela escreveu ao dr. Eloesser dizendo que tinha visto cinco médicos, incluindo o dr. Juan Farill. Ela dizia confiar nele, pois ele parecia bastante “sério”. O médico recomendava que ela amputasse o pé na altura do calcanhar.

Meu querido *Doctorcito*:

Recebi sua carta e o livro, mil obrigados por toda a sua maravilhosa ternura e sua imensa generosidade pra comigo.

Como vai você? Quais são seus planos? Estou na mesma situação em que eu estava quando você me deixou da última vez que me viu.

O dr. Glusker trouxe o dr. Puig, um cirurgião catalão educado nos eua, pra me ver. A opinião dele é a mesma que a sua, amputar os dedos do pé, mas acha que seria melhor amputar os metatarsos de modo a obter uma cicatrização mais lenta e menos perigosa.

Até agora as cinco opiniões que eu ouvi foram iguais — *amputação*. Só varia o local. Não conheço muito bem o dr. Puig, e não sei o que decidir, pois, uma vez que essa cirurgia é muito importante pra mim, estou com medo de fazer alguma coisa *estúpida*. Quero pedir que você me dê a sua opinião sincera do que fazer neste caso. Por razões que você já conhece, pra mim é impossível ir aos eua e também porque isso implica uma grande quantidade de dinheiro, e sei que neste momento isso representa um esforço muito maior pra ele [Diego], pois o peso não está valendo *merda nenhuma*. Se a operação não for uma coisa do outro mundo, você acha que essa gente consegue fazê-la? Ou devo esperar até juntar a grana e realizar a cirurgia aí com você? Estou desesperada, pois, se a operação realmente tem de ser feita, é melhor enfrentar o problema o quanto antes, não acha?

Aqui na cama, sinto que estou vegetando feito um repolho, e ao mesmo tempo acho que o caso deve ser estudado de modo a obter o melhor resultado do ponto de vista puramente mecânico. Ou seja: conseguir andar, ser capaz de trabalhar. Mas eles me disseram que minha perna está tão ruim que a cicatrização será lenta e vou passar alguns meses sem poder andar.

Um jovem médico, o dr. Julio Zimbrón, me propôs um estranho tratamento sobre o qual quero te perguntar, pois não sei até que ponto poderia ser uma boa ideia. Ele diz

que garante que a gangrena vai desaparecer, é uma questão de algumas injeções subcutâneas de gases leves, hélio-hidrogênio e oxigênio. Qual é sua impressão imediata, acha que há verdade nisso tudo? Será que se formariam embolias? Estou com muito medo disso. Ele acha que com esse tratamento eu não precisaria amputar. Você acha que é verdade?

Eles estão me enlouquecendo e me deixando desesperada. O que devo fazer? É como se eu estivesse sendo transformada numa idiota e estou muito cansada desta porcaria de perna, eu gostaria de estar pintando e não me preocupando com esses problemas. Mas não há o que fazer, tenho de sofrer até que a situação seja resolvida. [...]

Por favor, *Lindísimo*, seja bonzinho e me aconselhe sobre o que você acha que eu devo fazer.

O livro de Stilwell me pareceu fantástico, espero que me arranje mais coisas sobre o Tao, e os livros de Agnes Smedley sobre a China.

Quando você vem me ver de novo? Me faz tão bem saber que você realmente me ama e que, não importa onde esteja, você sempre zela por mim (do céu). Eu sinto que dessa vez só te vi por algumas horas. Se eu estivesse saudável, iria com você te ajudar a transformar as pessoas em seres realmente úteis para os outros. Mas nesta minha situação sou inútil até pra servir de calha.

Eu te adoro

Frida

Pouco tempo depois de escrever ao dr. Eloesser, Frida voltou ao Hospital Inglês e ficou aos cuidados do dr. Juan Farill. Ela já tinha sido operada duas vezes quando, em meados de abril, sua irmã Matilde escreveu ao dr. Eloesser em seu nome:

Hoje respondo à carta[769] que o senhor endereçou a Frida no Hospital, e em nome dela agradeço por toda a afeição e os votos de melhoras em sua carta. Ela quer que eu conte ao senhor tudo que diz respeito à operação, o que faço com prazer, a despeito do fato de que meu relato traz consigo os horrores sofridos, e a notícia de que até hoje nenhum progresso foi visto.

Ela tem passado por um verdadeiro Calvário e eu não sei como isso vai acabar já que como eu disse ao senhor em minha primeira carta eles fundiram três vértebras com um osso de não sei quem e os primeiros 11 dias foram uma coisa terrível para ela. Os intestinos dela ficaram paralisados, a temperatura dela estava todo dia na casa dos 39, 39

e meio, desde a operação, vômitos constantes, dores constantes na espinha e quando o colete foi colocado no corpo dela ela se deitou no ponto da incisão, e assim teve início esse processo, e para acalmá-la os médicos deram uma injeção dupla de Demerol... e outras coisas, com exceção de morfina, que Frida não tolera. A temperatura continuou alta e assim ela começou a sofrer[770] dores na perna doente e, embora os médicos fossem da opinião de que ela estava com flebite, não trataram da flebite, mas a partir desse momento houve um Concílio das Índias para espetá-la com injeções e remédios. A febre não cessou, e então percebi que das costas dela estava sendo emitido um forte odor, o que comentei com o médico e no dia seguinte... eles abriram o colete e encontraram um abscesso ou tumor, todo infectado, na ferida e tiveram de operá-la de novo. Ela sofreu outra vez a paralisia dos intestinos, dores terríveis e, em vez de melhorar, outros problemas horríveis. Puseram nela outro colete de plástico e este demorou quatro ou cinco dias para secar e deixaram um duto para drenar toda a secreção.

Eles ministraram Chloromycetin a cada quatro horas e a temperatura dela começou a diminuir, mas essa é a situação desde o dia 4 de abril, quando a operaram pela segunda vez e agora o colete está sujo feito um chiqueiro, já que ela está secretando pelas costas, o pus tem cheiro de cachorro morto, e esses *señores* dizem que a ferida não está fechando e a coitadinha é uma vítima na mão deles. Dessa vez ela vai precisar de outro colete e outra operação ou tratamento para se livrar da doença. Não sei por quê, dr. Eloesser, mas acho, e disso Frida não sabe, que a infecção não é superficial, mas que, pelo contrário, o osso enxertado não aderiu à vértebra e infeccionou tudo. Obviamente eu não digo isso a ela, porque a pobrezinha está passando por um tormento e merece compaixão. Não entendo como ela pode ter decidido fazer essa estúpida operação sem estar em boas condições de saúde, pois fizeram um exame de sangue quando ela estava com febre e já tinha sido operada e a contagem de hemoglobina estava em apenas três mil, e isso foi um verdadeiro revés para ela. Assim, ela não se alimenta direito, está exausta e cansada de ficar deitada numa mesma posição e diz o tempo todo que se sente como se estivesse deitada sobre cacos de vidro. Vendo o sofrimento dela, eu gostaria de dar a ela a minha vida, mas esses *señores* dizem o tempo todo que tudo está indo bem e vai dar tudo certo. Mas, e hesito em dizer isso ao senhor, dr. Eloesser, embora eu não entenda nada de medicina, sei que Frida não está bem. É necessário esperar até que façam a terceira operação ou tratamento e veremos mais uma vez como ela vai ficar. Os pontos não cicatrizam e a ferida não aparenta estar fechando. Ela não sabe disso, pois o

que ela está sofrendo já é o bastante. Teria sido preferível continuar do jeito que ela estava, pois a gangrena desceu e as pontas dos dedos caíram.

Nós, as irmãs, sofremos juntas com ela, porque adoramos Frida e dói muito em nós vê-la sofrer desse jeito. Ela é digna de admiração, pois é tão abnegada e tão forte, e é graças a isso que aguenta seu infortúnio. Eu quis escrever antes, mas não pude, dr., pois com essas angústias todas não tenho tempo para nada. Hoje ela já está comendo melhor e deram a ela três plasmas de meio litro e doses de sacarose, e com isso ela está um pouco mais animada. Dão a ela muitas vitaminas, e assim ela está sobrevivendo. Ela envia cumprimentos e saudações e diz que o senhor deve ler minhas cartas como se fossem dela, porque ela não consegue escrever. Diego também manda saudações, ele tem se comportado bem dessa vez, e ela está tranquila.

Frida diz que manda ao senhor muitos beijos e muito amor e pede que o senhor não se esqueça dela. [...] Todas as minhas irmãs mandam seus cumprimentos e nós nos lembramos sempre do senhor, pois Frida fala do senhor o tempo todo, e para todas nós o senhor é um bom amigo.

Da minha parte, muitos cumprimentos, caro dr.

Matilde

Durante o ano que Frida passou no Hospital Inglês, Rivera ocupou um quarto contíguo ao dela, para que pudesse passar as noites ao lado da esposa. Ao longo de certos períodos ele dormia todas as noites no hospital, exceção feita às terças-feiras, reservadas para seu trabalho em Anahuacalli — pelo menos era o que ele alegava.

Diego podia ser extraordinariamente carinhoso[771], embalando Frida nos braços até fazê-la adormecer, como se ela fosse uma menininha, lendo poesia para ela, ou, certa vez, quando ela estava com uma dor de cabeça terrível, ele a distraiu dançando e brandindo um pandeiro, imitando um urso. Em outras ocasiões, não era tão atencioso. De acordo com o dr. Velasco y Polo, em parte Frida foi hospitalizada porque era conveniente para Diego, ávido por assegurar sua liberdade. “E os altos e baixos de Frida enquanto esteve internada no hospital dependiam de como Diego se comportava.” Se ele era atencioso, ela ficava feliz e suas dores desapareciam. Mas, quando ele ficava longe, ela chorava e as dores aumentavam. Ela sabia que se ficasse bastante doente ele estaria ao lado dela. No dizer de Velasco y Polo[772]: “Ela não podia ofertar a própria dor à Virgem, então ela a oferendava a Diego. Ele era

o deus dela”.

Frida não era uma paciente comum. As enfermeiras a adoravam, por causa de sua alegria (e suas generosas gorjetas). Os médicos gostavam dela porque, afirma Velasco y Polo, “ela nunca reclamava[773]. Ela nunca dizia que alguma coisa havia sido malfeita. Ela aguentava tudo um pouco *à la mexicana*, sofrendo, mas sem protestar”. Frida aferrava-se a seu senso de ridículo; ela gostava de brincar, e, nos dias em que sua exuberância natural sobrepujava a dor, ela criava um palco com o dispositivo semicircular projetado para manter erguida sua perna direita, e inventava espetáculos de marionetes com os pés. Quando o ossário mandou um osso extraído de um cadáver em um vidro etiquetado com o nome do doador, Francisco Villa, Frida sentiu-se tão importante, cheia de vida e rebelde como o heróibandoleiro revolucionário Pancho Villa. “Com meu osso novo”[774], ela gritou, “sinto vontade de me escafeder deste hospital e começar minha própria revolução”. Por causa de uma infecção por fungo num dos enxertos ósseos, toda manhã Frida tomava uma injeção nas costas (ela foi a primeira pessoa no México a tomar o antibiótico Terramycin), e quando os médicos removeram o dreno ela manifestou admiração pelo belo tom de verde. Ela também gostava de deixar os amigos espiarem[775], através de um buraco no gesso, a ferida em carne viva que teimava em não cicatrizar.

O quarto de Frida era quase tão excepcional quanto sua ocupante. A decoração contava com caveiras de açúcar, candelabros de Matamoros pintados com cores vibrantes em formato de árvore da vida, pombas brancas feitas de cera com asas de papel e que para Frida significavam paz, e a bandeira russa. Ao lado da cama, pilhas de livros, vidrinhos de tinta e um pote para os pincéis. As paredes eram forradas de folhas de papel afixadas com tachinhas. Ela persuadia as visitas — entre elas, Miguel Covarrubias, Lombardo Toledo, Eulalia Guzmán e outros renomados comunistas — a assinar o nome em apoio ao Congresso da Paz em Estocolmo (em 1952, Diego fez de Frida — sentada numa cadeira de rodas e segurando uma cópia da petição pela Paz de Estocolmo para que seus compatriotas assinassem — a heroína do mural *O pesadelo da guerra e o sonho da paz*; o herói, de longe maior e mais imponente, era Stálin).

As visitas também assinavam o nome nos vários coletes de gesso, e os enfeitavam com penas, espelhos, decalques, fotografias, seixos e tinta. Quando os médicos determinaram que as tintas de Frida fossem levadas

embora do quarto, ela pintou o colete que então estava usando com batom e iodo. Existe uma fotografia em que Diego observa a esposa acamada enquanto ela pinta cuidadosamente um martelo e uma foice num colete que cobre seu torso inteiro.

Outra coisa que Frida produziu no período em que esteve confinada no hospital foi uma série de desenhos emocionais, parte de um experimento conduzido pela amiga Olga Campos, que à época estava estudando psicologia na universidade e tinha planos de escrever um livro[776] sobre a relação entre as emoções humanas e linhas, formas e cores. Os doze pares de desenhos revelam as reações pictóricas e espontâneas de Frida e Diego à ideia de dor, amor, prazer, ódio, alegria, ciúme, raiva, medo, angústia, pânico, preocupação e paz. Compostos de inúmeras linhas, os desenhos de Frida mostram seu fascínio por teias intrincadas e formas com feitiço de raízes. Em contraste, Diego capta suas próprias reações às diferentes emoções em poucas e amplas pinceladas.

Quando se sentia bem, e quando os médicos permitiam, Frida pintava, usando um cavalete especial que era afixado à sua cama de tal maneira que podia trabalhar deitada de costas. No início de novembro, depois de seis cirurgias, ela já conseguia pintar por aproximadamente quatro ou cinco horas por dia. Ela trabalhou em *Minha família*, iniciado anos antes e jamais concluído, em que mais uma vez reunia ao redor de si seus antepassados, dessa vez acrescentando a irmã, o sobrinho e a sobrinha. Era como se pintar seus laços genealógicos consolasse Frida pelo fato de que ela estava literalmente desmoronando. O próprio ato de pintar tinha se tornado um esteio espiritual. “Quando eu sair deste hospital[777], há três coisas que eu quero fazer: pintar, pintar e pintar.”

O quarto de hospital de Frida estava sempre cheio de visitas. O dr. Velasco y Polo relembra o temor que Kahlo sentia de ficar sozinha[778] e entediada. Ela gostava mesmo de alegria, fofocas apimentadas e piadas sujas. Volátil por natureza, às vezes ela ficava

bastante agitada e dizia: “Escuta só este filho da puta. Tirem ele daqui, por favor, e o mandem pro diabo que o carregue”. Quando me via com alguma moça bonita, ela gritava: “Empreste ela pra mim! Esta eu mesma vou fumar!”. Ela gostava de conversar sobre medicina, política, sobre o pai, Diego, sexo, amor livre, os males do catolicismo.

Parte do apelo que Frida exercia sobre as pessoas era sua capacidade de ouvir. Elena Vásquez Gómez, amiga íntima de Kahlo em seus últimos anos, diz: “Nós, pessoas saudáveis, íamos visitá-la[779] e saíamos de lá confortados, moralmente fortificados. Todos nós precisávamos dela”.

A lembrança de Fanny Rabel é semelhante.

Ela não se concentrava em si[780] mesma. Quando alguém estava com ela, não sentia que ela passava por conflitos e sofrimentos. Ela tinha interesse nos outros e no mundo. Ela dizia: “Me conte as coisas. Me fale da sua infância”. Frida dizia que gostava mais disso do que dos filmes no cinema. Quando as pessoas conversavam com ela, ela ficava comovida, às vezes chorava. Ela era capaz de ficar horas a fio ouvindo as pessoas. Uma vez eu fui com meu filho ao hospital e ela estava saindo da anestesia. Assim que nos viu pelo vidro, ela disse que queria falar com a gente. Noutra ocasião, ela estava conversando com outros pacientes do hospital. E ficou muito, muito preocupada, porque eles pareciam mesmo muito doentes. Como se ela estivesse lá de férias.

Visitas de crianças deixavam Frida particularmente feliz. Ela tinha um discípulo, um indiozinho de Oaxaca de nove anos de idade chamado Vidal Nicolas, que a visitava com frequência para vê-la pintar. O menino postava-se ao lado dela, usando seu *serape*, e, com os olhos arregalados de adoração, observava a mentora em ação. “Ele tem grande talento. Vou pagar a educação dele e mandá-lo pra Academia de San Carlos.” Frida morreu antes que Vidal pudesse provar seu talento, mas o incidente ilustra o impulso de Kahlo para direcionar suas energias na realização de grandes planos. A maioria de seus esquemas, fossem viagens à Europa ou a educação desse menino, nunca foi além do entusiasmo, porque em 1950 ela estava doente demais para concretizar suas esperanças.

Outra forma de entretenimento era o cinema. Rivera tomou emprestado um projetor e toda semana alugava filmes diferentes. Frida gostava especialmente de películas de o Gordo e o Magro, Charlie Chaplin e filmes dirigidos por El Indio Fernández. Assim que acabava de assistir à obra completa desse diretor mexicano[781], ela os revia. As irmãs e os amigos faziam-lhe companhia. Olga Campos relembra que “Cristina trazia uma cesta enorme[782] com todo tipo de comida, e um grupo numeroso almoçava todo dia com Frida — *enchiladas*, *moles*. Víamos os filmes mais recentes. Havia sempre uma garrafa de tequila. Todo dia fazíamos uma festa no quarto de Frida”.

É assim também que a própria Frida descreveu o ano que passou no hospital: “Eu nunca perdi o ânimo[783]. Continuei pintando o tempo todo, porque me mantinham à base de Demerol e isso me deixava animada e feliz. Eu pintava meus coletes de gesso, brincava, fazia piada, escrevia. Passei três anos [mais uma vez, Frida exagera] no hospital como se estivesse numa festa. Não posso me queixar”.

A despeito do que parece ter sido um histórico médico marcado por tratamentos e cirurgias às vezes bem-sucedidos, outras vezes não, Frida contou com os melhores cuidados médicos disponíveis à época. O dr. Wilson era um pioneiro na cirurgia ortopédica e um renomado especialista em fusão espinhal. O dr. Farill era um dos mais proeminentes cirurgiões do México, fundador de um hospital para crianças[784] aleijadas que atendia gratuitamente famílias carentes. Ele lidava com os pacientes com a mistura certa de autoridade, simpatia e gentileza. Sempre informal com seus médicos, Frida o chamava de *chulito*[785] (bonitinho), e seguia suas orientações e conselhos com tanta fidelidade que Rivera chegava a pedir-lhe que persuadisse Frida a fazer coisas de que ele mesmo não conseguia convencê-la. Mesmo depois de ficar suficientemente boa e voltar para casa, ela continuou vendo o médico quase diariamente[786], talvez porque o cirurgião, como ela própria, era aleijado (tinha sido operado na perna e no pé, e por muitos anos andou com o auxílio de muletas e, depois, um aparato ortopédico).

Frida deu ao dr. Farill dois quadros, uma *Natureza-morta* de 1953, com uma pomba da paz e uma bandeira mexicana com a inscrição “Viva la Vida e o Dr. Farill e pinte este quadro com amor Frida Kahlo”, e o extraordinário *Autorretrato com o retrato do doutor Farill* (ilustração xxxiv), em que aparece pintando o médico. Feita enquanto convalescia em casa de uma série de enxertos ósseos na coluna realizados pelo cirurgião, a pintura é um *retablo* secular, em que Frida é a vítima que escapa por pouco de um perigo e o médico assume o papel de imagem santa. A estranha e difusa intensidade do quadro nos convence de que, como um ex-voto, era crucial para o bem-estar da artista; a pintura registra um evento da vida real, não como um apelo por compaixão, mas como uma confirmação de fé.

Na tela, Frida está sentada na cadeira de rodas, trabalhando no retrato do dr. Farill. Exceto pelas joias, ela está vestida quase que com a mesma sobriedade de uma freira. Kahlo está usando seu *huipil* de Yalalag favorito —

com uma borla de seda lavanda — e camisa preta. A artista está sentada de maneira rígida, toda aprumada; a blusa larga e folgada esconde o volumoso colete ortopédico. O ambiente é simples, o que salienta a austeridade e grande dignidade dessa mulher, e delineia também a sua solidão, pois embora contasse com a solicitude e a atenção dos amigos, a inválida Frida era muito solitária. Assim como o vasto deserto que serve como pano de fundo em outras telas, aqui as paredes nuas e o espaço confinado da sala reverberam a solidão de Kahlo. Um largo barrado azul na parte inferior da parede é praticamente a única cor brilhante da pintura, mas os tons brandos são pungentes, e não embotados. Uma pessoa que esteve tão perto da morte não precisa de magenta para se sentir viva; para ela, mesmo o bege, o marrom, o preto e o cinza são vibrantes.

O diário de Frida descreve essa disposição de ânimo:

Fiquei um ano doente. [...] O dr. Farill me salvou. Ele me devolveu a alegria de viver. Ainda estou na cadeira de rodas, e não sei se logo vou poder andar de novo. Estou usando um gesso que, apesar de ser um terrível incômodo, ajuda minha coluna a melhorar. Não sinto dores. Apenas cansaço... e, como é natural, muitas vezes sinto desespero. Um desespero que palavra alguma consegue descrever. Mesmo assim, eu quero viver. Já comecei a pintar o pequeno quadro que vou dar ao dr. Farill e que estou fazendo com todo meu afeto por ele.

Frida colocou seu coração extirpado, guarnecido de veias vermelhas e azuis, sobre sua paleta em formato de coração; ele é o próprio pigmento com que ela cria sua arte. Ela oferece ao médico seu coração-paleta tanto como símbolo de seu afeto como testemunho de seu sofrimento. Na outra mão, ela segura um punhado de pincéis de pontas finas. Deles respinga tinta vermelha, e o observador pensa imediatamente em instrumentos cirúrgicos. Para Frida, pintar era, afinal, uma forma de cirurgia psicológica; ela cortava e esquadrihava seu próprio espírito. Quando passeava seu pincel na paleta do coração, ele saía vermelho.

“Não sinto dores. Apenas cansaço... e, como é natural, muitas vezes sinto desespero. Um desespero que palavra alguma consegue descrever”, ela escrevera. Depois de receber alta e voltar para casa, ela continuou se deteriorando, e, apesar das tentativas dos médicos, nada conseguia fazer com

que sua saúde melhorasse por muito tempo. Ela passava a maior parte do tempo em casa, prisioneira da monotonia e, a despeito das palavras valentes, da dor. Consequia se movimentar sozinha na cadeira de rodas[787], mas, quando se cansava de ficar sentada, só conseguia caminhar por curtas distâncias, e mesmo assim com uma bengala ou muletas, bem como com o auxílio de analgésicos injetados pela enfermeira — primeiro uma índia, a senhora Mayet; depois, em 1953, uma costa-riquenha chamada Judith Ferraro. Certamente, o clima sombrio era iluminado pelas visitas e pelos lampejos de trabalho, mas essas distrações eram breves demais e incapazes de dispersar o disseminado borrão cinzento da invalidez.

Como a adolescente que, depois do acidente de ônibus, escrevera ao namorado dizendo-se “entediada” e que desejava que *la pelona* a levasse embora, agora Frida estava quase sempre sozinha, oprimida pelo tédio, e tinha impulsos suicidas. É óbvio que seu esteio era a *persona* mítica que ela havia construído ao longo dos anos. Mas agora sua *alegría* desafiadora tinha ares de desespero: a máscara de excentricidade e exagero vistoso estava se tornando frágil e quebradiça.

O dia de Frida começava com o chá[788] servido na cama pela enfermeira. Depois de um café da manhã leve ela pintava, geralmente na cama, ou, quando podia, no estúdio ou ao ar livre, à luz do Sol, no pátio. À tarde, recebia visitas. María Félix e Dolores del Río, acompanhada do marido, o famoso ator de cinema e cantor Jorge Negrete, apareciam sempre. Artistas, escritores e altos funcionários do governo também eram presenças constantes, caso de Teresa Proenza (amiga íntima de Kahlo que atuava como secretária de Cárdenas) e Elena Vásquez Gómez (que à época trabalhava no Ministério das Relações Exteriores). Suas irmãs Cristina e Matilde visitavam a casa com frequência. Cristina ia ver Frida todo dia, e seus filhos apareciam duas ou três vezes por semana. No último ano de vida de Kahlo, Cristina cuidou dia e noite da irmã, revezando-se com a enfermeira para que Frida nunca ficasse sozinha. Quando ela chegava, Frida a saudava com extrema ternura: “*Chaparrita* [gorduchinha], como vai você?”[789]. Igualmente carinhosa, Cristina fazia tranças e prendia fitas nos cabelos da irmã, e tomava todas as providências para que os diversos assuntos domésticos fossem devidamente resolvidos.

Quando tinha forças, Frida recebia as visitas na sala de jantar. Caso contrário, os amigos comiam numa mesinha em seu quarto. Elena Martínez,

cozinheira de Frida de 1951 a 1953, recorda-se especialmente das visitas de María Félix. A estrela do cinema adorava a companhia de Frida porque com ela podia relaxar e ficar à vontade; em vez de bancar a prima-dona, ela podia dar uma de boba da corte, dançando e cantando para distrair a inválida, fazendo Frida rir. “María Félix era bastante íntima de Frida[790], e se deitava na cama ao lado de Frida, pra descansar um pouco.”

Havia ocasionais passeios, excursões a lugares próximos da Cidade do México. De vez em quando, o dr. Velasco y Polo pegava seu Lincoln Continental conversível[791] e Frida se deleitava com a sensação de velocidade e liberdade que o vento propiciava, e tinha enorme satisfação de poder ver tudo à sua volta. Às vezes, ela descia do carro, caminhava alguns metros e sentava-se para descansar. “Quero uma tequila dupla”, ela dizia. Ocasionalmente, conseguia ir com a enfermeira para passar um ou dois dias em alguma cidadezinha vizinha, como Puebla ou Cuernavaca, onde, quando tinha condições de andar, passeava pelas barracas montadas nas praças, onde eram vendidos objetos de arte popular. Aonde quer que ela fosse, “um minuto depois já havia uma multidão atrás dela”[792], relembra Judith Ferreto.

Toda vez que íamos ao cinema, havia engraxates e vendedores de jornal [...] [e ela dizia] “eles sempre gostam de vir ao cinema. Eu sei, porque fui um deles, então por favor traga-os aqui e compre cigarros pra eles”. Eles eram tão jovens, mas ela sabia que eles já fumavam. [...] Dava pra ver no rosto das pessoas quanto elas gostavam dela.

Às vezes, quando Frida tinha forças para sair à noite, Diego reunia um grupo de amigos — a fotógrafa Bernice Kolko, Dolores del Río, María Asúnsulo (uma notória beldade cujos traços estão imortalizados em retratos feitos por vários pintores mexicanos), os poetas Carlos Pellicer e Salvador Novo — para levá-la a algum restaurante. “Nós dançávamos, cantávamos[793], bebíamos, comíamos e nos divertíamos”, relembra Bernice Kolko. “Acomodávamos Frida em alguma mesa, e Diego costumava dançar comigo ou outra pessoa, e ela ficava tão feliz. Ela sempre gostou de alegria.”

O *staff* de Frida em Coyoacán a adorava, pois, quando ela estava razoavelmente bem de saúde, trabalhava na cozinha, junto com os empregados, e os tratava como membros da família. O *mozo* Chucho, que tinha trabalhado para ela por quase vinte anos, era praticamente apaixonado pela patroa. Ele gostava de beber, ela também, e então os dois

invariavelmente saboreavam juntos umas *copitas*. “Eu o amo por muitas coisas[794], mas primeiro porque ele faz as cestas mais lindas que se pode imaginar”, ela disse. Chucho dava banho em Kahlo quando ela ficava fraca demais. Ele a despia com extremo carinho[795] e a carregava no colo até a banheira. Depois do banho, ele a secava, vestia e arrumava seus cabelos, e depois a levava de volta para a cama, como se ela fosse um bebê.

À medida que a saúde de Frida foi se deteriorando, seus vínculos — com as coisas, com a política, a pintura, os amigos, e com Diego — foram ficando cada vez mais intensos. Abominando a solidão, como se não ter ninguém por perto ou não ter nada para fazer criasse um vácuo que o terror preencheria, ela se aferrava a suas conexões com o mundo. “Eu amo muito as coisas, a vida, as pessoas”, ela disse a uma amiga em 1953.

Um armário e uma penteadeira no quarto de dormir de Frida estão abarrotados das quinquilharias dela — bonecas, móveis de bonecas, brinquedos, miniaturas de animais, ídolos pré-colombianos, joias, todo tipo de cestas e caixas. Ela adorava arrumar e rearrumar tudo, e costumava dizer: “Vou ser uma velhinha[796] que anda pela casa arrumando e mudando minhas coisas de lugar”. Quando ganhava presentes, ela os recebia como uma criança, rasgando impetuosamente o embrulho e exclamando de prazer ao descobrir o conteúdo. “Uma vez que ela era uma pessoa imobilizada”[797], diz Fanny Rabel, “o mundo vinha até ela. As caixas cheias de brinquedos estavam sempre limpas e bem organizadas. Ela sabia onde estava tudo.”

Com a mesma compulsão com que Frida pedia presentes, ela os dava. “Se alguém se recusava a aceitar um presente[798], ela ficava bastante furiosa, então você tinha de aceitar”, diz Jesús Ríos y Valles. Se receber presentes era uma maneira de trazer o mundo até ela, dar presentes era uma maneira de se estender pelo mundo, e de confirmar sua relação com outras pessoas.

A política era outra maneira, e, durante os últimos anos de vida de Frida, sua fidelidade ao Partido Comunista, a um sistema que pretendia explicar o passado e abarcar o futuro da humanidade, tornou-se uma devoção. Seu diário revela que, à medida que seu corpo ia se desintegrando, sua fé nas inter-relações entre todas as coisas foi ficando cada vez mais ardorosa, e essa crença era agora mediada pelo partido. “A revolução é a harmonia de forma e cor e tudo existe e se move sob uma única lei — a vida”, ela escreveu. E mais tarde, em 4 de novembro de 1952:

Hoje como nunca antes estou acompanhada (25 anos). Eu sou agora um ser comunista. [...] Li a história do meu país e de quase todas as nações. Eu conheço seus conflitos e sua economia. Entendo claramente a dialética materialista de Marx, Engels, Lênin, Stálin e Mao Tsé-tung. Eu os amo como pilares do novo mundo comunista. [...] Eu sou apenas uma célula do complexo mecanismo revolucionário do povo pela paz e do novo povo soviético — chinês — tcheco-eslovaco — polonês, unido por laços de sangue à minha própria pessoa e aos povos nativos do México. Entre essas vastas multidões de povos asiáticos haverá sempre meus próprios rostos — rostos mexicanos — de pele escura e belas formas, elegância ilimitada, e também os negros serão libertados, eles também são belos e cheios de bravura.

Em 4 de março de 1953, ela escreveu: “Perdi o equilíbrio com a perda (o falecimento) de Stálin — Eu sempre quis conhecê-lo pessoalmente, mas não importa — Nada permanece, tudo é revolucionado”. Entremeados a essas declarações há desenhos caóticos — Frida dividida em duas, metade treva, metade luz, e grande parte do corpo rabiscada; um globo com martelo e a foice; Frida segurando uma pomba da paz enquanto linhas compridas como lanças apanham em armadilha sua cabeça borrada. Alguns são acompanhados de exclamações: “Paz, revolução”, “Viva Stálin, Viva Diego”, ou “Engels, Marx, Lênin, Stálin, Mao”. (Retratos fotográficos desses cinco homens ainda estão enfileirados ao pé da cama de Frida.)

No passado, a política sempre fora um meio de fortalecer ainda mais a relação entre Frida e Diego. Mas agora que ela estava mais uma vez envolvida com o centro nervoso do partido, e ele não, a posição de Kahlo era mais complicada. Ela se voltou contra Trotsky, e, como um gato selvagem mostrando as garras, acusou o falecido líder de diversos pecados, de covardia a roubo, e declarou com todas as letras que fora seu senso de hospitalidade que a impedira de recusar a decisão de Rivera de hospedar o russo em sua própria casa. “Um dia”, ela afirmou em entrevista publicada no principal jornal mexicano, *Excelsior*,

Diego me disse^[799]: “Vou mandar buscar Trotsky”, e eu comentei: “Olha, Diego, você vai cometer um tremendo erro político”, ele me deu as razões dele e eu aceitei. Minha casa tinha acabado de passar por um reforma. *El viejo* Trotsky e *la vieja* Trotsky chegaram com quatro gringos, puseram tijolos de adobe em todas as portas e janelas [da minha casa]. Ele saía muito pouco porque era um covarde, ele me irritou desde o minuto

em que chegou com sua pretensão, seu pedantismo, porque ele se achava uma grande coisa. [...]

Quando eu estava em Paris, o maluco do Trotsky me escreveu uma vez, dizendo: “Diego é um indivíduo bastante indisciplinado que não gosta de trabalhar pela paz, somente pela guerra. Por gentileza, convença-o a voltar para o partido”. E eu respondi: “Não posso influenciar Diego. Uma vez que ele está separado de mim, Diego pode fazer o que quiser, e eu também; além disso, você me roubou, quebrou minha casa e roubou de mim quatorze camas, quatorze metralhadoras, e quatorze tudo”. Ele só me deixou a caneta dele, ele roubou até a lâmpada, ele roubou tudo.

A uma amiga, a jornalista Rosa Castro, Frida declarou:

Eu era membro do Partido Comunista antes de conhecer Diego^[800], e acho que sou uma comunista melhor do que ele é ou jamais conseguirá ser. Eles expulsaram Diego do partido em 1929, época do nosso casamento, porque ele estava fazendo oposição. Eu tinha apenas começado a aprender sobre política. Eu o segui do ponto de vista pessoal. Meu erro político. E, somente dez anos atrás [na verdade, cinco], devolveram minha carteirinha de filiação. Infelizmente eu não venho sendo um membro ativo, por causa da minha doença, mas não deixei de pagar uma única taxa de anuidade nem deixei de me informar sobre todos os detalhes da revolução e da contrarrevolução no mundo inteiro. Continuo sendo comunista, absolutamente, e agora, anti-imperialista, porque nossa diretriz é pela paz.

Pintar era também uma maneira de confirmar sua conexão com o mundo. Ela se sentia melhor e mais feliz quando pintava. “Muitas coisas nesta vida me entediam”^[801], ela disse, “e estou sempre com medo de ficar cansada de pintar, mas a verdade é a seguinte: ainda sou apaixonada pela pintura.” Confinada a sua casa e invariavelmente presa à cama, ela pintava principalmente naturezas-mortas — as frutas de seu jardim ou do mercado local, que podiam ser colocadas sobre uma mesa ao lado de sua cama. Uma vez que as frutas são pintadas em tamanho maior com relação ao pano de fundo do que nas naturezas-mortas das décadas de 1930 e 1940, a sensação é que Frida puxou para mais perto de si (aproximando os olhos e o nariz) o tema de seus quadros, os objetos de seu amor e desejo. No mundo cerrado dos acamados, os objetos verdadeiramente reais são aqueles ao alcance das mãos. É significativo que, embora suas frutas sejam maduras e tentadoras, às

vezes também têm machucados. Mesmo que ela apreciasse a vitalidade e a beleza sensual das frutas e se deleitasse com a comunhão com a natureza que sentia ao pintá-las, Frida reconhecia sua transitoriedade.

Como sempre acontecia quando pintava objetos e não a si mesma, Frida fazia com que as frutas se parecessem com ela. Suas melancias e romãs aparecem cortadas e abertas, revelando polpas suculentas e com sementes, o que nos faz pensar nos autorretratos feridos e sua associação com sexo e dor. Às vezes Frida descasca um pouco as frutas, ou enfia um minúsculo mastro na polpa, o que evoca as flechas, espinhos e pregos que torturam sua própria carne nos autorretratos. Em uma *Natureza-morta* de 1952 (hoje perdida), a ponta afiada de um mastro surge de dentro do interior escuro e macio de uma fruta cortada na metade; em outro, da ferida saem três gotas de suco, como as três lágrimas na bochecha de Frida em diversos autorretratos. Neste quadro, junto ao melão Frida colocou um de seus cães de cerâmica pré-colombianos de Colima, e embora o animal seja feito de argila, seus olhos melancólicos brilham. Em diversas naturezas-mortas pintadas no fim da vida, os cocos têm rostos com olhos arredondados e simiescos, chorosos; a identificação da artista com a natureza era tão grande que as frutas que ela pintava choravam junto com ela.

À medida que sua devoção ao comunismo se intensificava, a qualidade pessoal de sua pintura começou a incomodá-la. “Estou muito preocupada com a minha pintura”, ela anotou no diário em 1951.

Acima de tudo, transformá-la, de modo a ser algo útil, já que até agora não pinte outra coisa a não ser a expressão honesta do meu próprio ser, mas absolutamente distante do que a minha pintura poderia fazer para servir ao partido, e devo lutar com todas as minhas forças pelo pouco de positivo que minha saúde me permita fazer no sentido de ajudar a Revolução. A única verdadeira razão pra viver.

Frida tentava politizar suas naturezas-mortas inserindo bandeiras, inscrições políticas e pombas da paz aninhando-se entre as frutas. (Nesse período, Rivera também usava as pombas como símbolo. Stálin, por exemplo, segura uma pomba da paz em *O pesadelo da guerra e o sonho da paz*.) No outono de 1952, Frida sentia que tinha dado passos largos na estrada rumo à arte socialista: “Pela primeira vez na minha vida, a minha pintura tenta ajudar a linha traçada pelo partido: realismo revolucionário”, ela

escreveu em seu diário. Mas a verdade é que as naturezas-mortas de Frida são um hino à natureza e à vida. Ela reconheceu essa peculiar vivacidade no tratamento de coisas ou seres inanimados quando intitulou uma delas (pintada em 1952) *Naturaleza viva*, “natureza viva”, em oposição ao termo espanhol tradicional para designar esse gênero de pintura, *naturaleza muerta*. Não apenas as frutas e a maneira como Frida as pintava são inquietas, mas o próprio título, escrito na parte inferior do quadro, pulsa, pleno de vida: as palavras são formadas por gavinhas rastejantes.

As naturezas-mortas que Frida pintou em 1951 e antes disso são nítidas e precisas no que tange à técnica, repletas de detalhes refinados e engenhosidade sugestiva e astuta. Em 1952, seu estilo tinha mudado radicalmente; suas últimas naturezas-mortas não são apenas animadas no sentido de “dotadas de vida e movimento”, mas agitadas. Elas possuem uma espécie de intensidade indômita, como se Frida se debatesse à procura de algo sólido, uma jangada ou bote salva-vidas no mar pesado da impermanência. O trabalho com o pincel tornou-se mais relaxado, mais solto; ela perdeu a delicada precisão de miniaturista. Suas pinceladas caracteristicamente diminutas, lentas e afetuosas dão lugar a movimentos caóticos e frenéticos. As cores já não são mais claras e vibrantes, mas estridentes e dissonantes. A modelagem e a textura superficial são tão sumárias que as laranjas perdem sua redondeza firme e atraente; as melancias já não parecem suculentas. Em diversas naturezas-mortas anteriores, os papagaios de estimação de Frida apareciam empoleirados em meio às frutas. Encarando o observador de maneira zombeteira, eles davam às pinturas um tipo especial de charme. Agora, os papagaios são substituídos por pombas da paz, pintadas de maneira tosca e grosseira, às pressas.

O conteúdo das naturezas-mortas tardias parece tão agitado quanto o estilo. As frutas já não aparecem mais empilhadas cuidadosamente sobre um tampo de mesa; em vez disso, o mais comum é que estejam espalhadas sobre a terra, ou a céu aberto. Várias das naturezas-mortas são divididas em dia e noite, com o Sol e a Lua ecoando a forma das frutas. A opção pelas naturezas-mortas como tema não comunica uma sensação de bem-estar ou abundância doméstica. Tampouco Frida, como muitos artistas, pinta frutas porque se trata de um dos temas mais abstratos, cujas formas e cores emocionalmente neutras prestam-se à manipulação formal com maior liberdade do que, digamos, paisagens ou modelos de retratos. Pelo contrário, as naturezas-

mortas de Frida adquirem uma nota apocalíptica. Os sóis têm rostos, as luas cheias têm uma criatura embriônica parecida com um coelho desenhada na superfície, criatura muito semelhante a uma famosa representação (entalhada na pedra) de um deus do pulque asteca, que Rivera inscreveu na Lua em seu mural *Tlazoelteotle, Deus da criação*, no Hospital de la Raza (1952-1954).

O pulque, a ambrosia de delírio tão amada pelos sofridos mexicanos pobres, havia muito era o analgésico de Frida (juntamente com a tequila e o conhaque). Agora, para matar a dor ela tomava também doses cada vez mais potentes de medicamentos. As pinceladas apressadas e a deterioração de seu controle artístico eram sintomas disso. “O estilo de suas últimas telas[802] mostra ansiedade”, comenta o dr. Velasco y Polo, “com estados de excitação do tipo que resulta do vício em medicamentos.” Sempre uma pintora meticulosa, Frida agora vivia com as mãos e as roupas cobertas de tinta[803], o que, segundo Judith Ferreto, a deixava desesperada.

O estilo de Frida também degradou porque ela sentia pressa, pressa porque precisava completar alguma encomenda a fim de arranjar dinheiro para comprar remédios ou para ajudar financeiramente Diego. (Uma vez, quando Diego estava tão no vermelho que chegou quase a vender um presente que ganhara de María Félix, Frida, embora extremamente adoentada na ocasião, anunciou à enfermeira: “Amanhã preciso pintar[804]. Não sei como vou fazer. [...] Preciso ganhar dinheiro. Diego não tem grana nenhuma”.) Ou estava com pressa porque só podia pintar por curtos períodos, antes de sucumbir à dor ou ao estupor que resultava de tantos analgésicos. Acima de tudo, Frida tinha pressa porque sabia que sua morte era iminente.

Mas, mesmo quando suas pinturas foram se tornando mais desajeitadas e caóticas, Frida manteve o esforço em nome do equilíbrio e da ordem em sua arte. Em seu diário de 1953, há dois estudos para naturezas-mortas em que ela tentou alcançar harmonia aplicando a proporção áurea. Sentindo que o controle lhe escapava por entre os dedos, ela estava à procura do controle absoluto.

Nesse período, as amizades mais intensas de Frida eram com mulheres: María Félix, Teresa Proenza, Elena Vásquez Gómez e a artista Machila Armida. São essas as mulheres cujos nomes, juntamente com os nomes de Diego e Irene Bohus, estão pintados de cor-de-rosa na parede de seu quarto. Sua casa, dizia Frida, era a casa delas[805]. Embora ainda tivesse muitos amigos homens devotados a ela — Carlos Pellicer, por exemplo, ia visitá-la

com frequência, bem como os Cachuchas —, a invalidez impossibilitava Frida de sair em busca da companhia masculina.

Vários dos velhos amigos de Frida sentiam-se desconcertados[806] pelo círculo íntimo que a rodeava como uma guarda real. Contudo, há algo de pungente e arquetípico nesse grupo de mulheres reunidas em torno de Frida em seus últimos anos de vida. Assim como as mulheres são a fonte e o sustentáculo da vida, elas são também a tradicional comitiva da morte.

Diego agora instigava suas amigas a travarem amizade íntima com Frida, pedindo-lhes que a visitassem e passassem a noite com ela. Às vezes, ela era bastante agressiva em seu lesbianismo. Uma amiga ficou tão chocada[807] quando, para se despedir, Frida beijou-a nos lábios que empurrou a pintora, que caiu de costas no chão. Raquel Tibol lembra-se da fúria[808] da amiga quando ela rejeitou suas investidas; Raquel, que vinha morando com os Rivera em Coyoacán, teve de ir morar no estúdio em San Ángel, dando a Frida mais um motivo para ficar chateada. Enciumada pela suspeita de que Diego estava tendo um caso com Tibol, Frida tentou se enforcar no dossel da cama[809], e teria morrido se a enfermeira não a tivesse encontrado a tempo.

Tibol recorda também o suicídio de uma menina com lesão cerebral[810] (ela teve trepanação do crânio), irmã de um dos clientes de Frida, e cujas investidas ela desprezou.

A menina tinha uma forte fixação por Frida. Frida sentia aversão por ela. Quando voltei ao estúdio de San Ángel, a menina se aproveitou da minha ausência e, como um animal, esgueirou-se casa adentro a fim de ver se conseguia algum contato físico com Frida. Lésbica obsessiva, a menina disse: “Se você não me der atenção, eu vou me matar”. Ela desceu até a pequena sala de jantar, tomou veneno, subiu as escadas e caiu morta aos pés de Frida. Chucho chamou Diego, que riu de maneira incontrolável e depois tomou providências para que o corpo fosse removido e para que a história não chegasse à imprensa. Nunca saiu nos jornais que alguém tinha se matado no quarto de Frida.

Além de Cristina, Judith Ferreto foi provavelmente a mulher mais próxima de Frida em seus últimos anos. Alejandro Gómez Arias lembra-se dela[811] como uma mulher alta, bonita, de cabelos pretos, que realçava sua masculinidade usando botas pretas de cano alto. Mas era uma mulher afável. Como muitas enfermeiras particulares, seu amor por Frida acabou ganhando ares de posse. Ela estava convencida de que sabia o que era melhor para sua

paciente, e que os médicos, amigos, Diego — e a própria Frida — não sabiam. Sua devoção a Frida era às vezes tirânica. Em muitas ocasiões Frida se rebelava. “Você é como um general fascista[812] me impondo as coisas”, ela protestava. E, de tempos em tempos, ela ficava tão exasperada com a enfermeira que gritava com ela ou lhe dava chutes. Muitas vezes, Kahlo expulsava Judith da casa, apenas para depois chamá-la de volta, dizendo: “Você é a única que pode me ajudar”. Judith notou que em geral Frida a mandava embora nos momentos em que sua condição de saúde piorava rapidamente, a olhos vistos.

Assim como no caso das outras pessoas que ela amava, Frida estava determinada a estreitar seus laços com a enfermeira, mas, assim que conseguiu, ela se sentiu sufocada e culpada. “Acho que cultivei seus sentimentos[813] em benefício próprio, para usá-los a meu favor”, ela disse a Judith.

Eu gostaria que você me amasse, que cuidasse de mim do jeito que você faz, mas que não sofresse muito. [...] Muitos dos meus melhores amigos sabem que venho sofrendo a minha vida toda, mas ninguém compartilha meu sofrimento. Nem mesmo o Diego. O Diego sabe que eu sofro, mas saber é diferente de sofrer *comigo*.

A enfermeira tornou-se quase uma parte de Frida, outra maneira de se estender mundo afora e de trazer o mundo para mais perto de si.

“Comecei trabalhando para ela[814] durante as noites e também durante o dia”, Judith relembrou,

porque ela se sentia muito solitária, constantemente, mas em especial durante a noite, mesmo quando havia muita gente ao redor dela. [...] Em minhas mãos ela era como uma criança. Muitas vezes eu sentia que ela era minha filha, pois ela se comportava assim. Ela gostava de pegar no sono do jeito que os bebês fazem. Como se ela fosse um bebê, você tinha de cantar uma canção de ninar ou contar uma história ou ler alguma coisa. Nossas camas ficavam no mesmo quarto. Com Frida, não dava para se comportar como uma enfermeira; uma enfermeira não se deitaria na mesma cama com a paciente nem se sentaria na cama da paciente. Mas com Frida e Diego era diferente. Então sempre me deitava ao lado dela na cama, como apoio para as costas dela, e ela me chamava de “minha muletinha”, e às vezes eu cantava para ela, e para Diego também. Desse jeito, ela começava a cair no sono. Ela sempre dormia tendo tomado remédios que o médico

prescrevia. Às vezes os medicamentos demoravam duas horas para fazer efeito, dependendo do estado dela, é claro. Durante todo esse tempo, antes de ela pegar no sono, eu ficava do lado dela. Ela me pedia outro cigarro, e até o último momento ela o segurava na mão. Quando eu via que a mão dela já não conseguia mais segurar o cigarro e que a sua direção já não acertava a boca, eu perguntava se ela queria que eu o tirasse. Ela dizia “Não” com um movimento, pois já não conseguia mais falar, embora entendesse. Ela ainda estava saboreando o cigarro. Eu ficava de olho até o último momento, e então tirava o cigarro sem que ela percebesse. Era sinal de que ela estava dormindo.

Ela sempre me pedia: “Por favor, não saia imediatamente quando eu pegar no sono. Preciso de você por perto, e sinto isso mesmo depois de ter adormecido, então não vá embora imediatamente”. Eu ficava ao lado dela por uma hora ou mais, até achar que ela não perceberia que eu tinha saído. Naquele momento eu a colocava de lado, com as costas na posição correta, e punha travesseiros especiais atrás das costas como apoio. Eu tentava ajeitar direitinho o travesseiro sob a cabeça dela, pois tudo doía no seu corpo. Eu sempre ficava de ouvidos atentos para qualquer alteração na respiração dela e, quando ela acordava, às vezes ficava furiosa e dizia: “Você não dorme pra ficar me escutando!”. Mas acho que aquilo a deixava feliz.

Por necessidade, Frida e Diego levavam uma vida bastante separada. Os dois tinham horários diferentes; ele saía para trabalhar às oito da manhã e só voltava para casa tarde da noite, geralmente depois que Frida já tinha jantado. Os dois dormiam em partes separadas da casa, Frida no andar de cima, na ala moderna, Diego no térreo, num aposento que, apropriadamente, dava para a sala de jantar. “Os dois viviam juntos, mas separados”[\[815\]](#), definiu Ferreto.

Na condição de inválida, havia pouca coisa que Frida pudesse fazer por Diego. Outrora, quando tinha condições de servir como mãe de Rivera, cozinhava para ele, satisfazia seus caprichos, cuidava dele quando ele adoecia; agora, não podia ajudá-lo (em 1952, Rivera foi diagnosticado com câncer no pênis[\[816\]](#), que tratou com terapia de raios x depois de recusar a ideia de amputar o membro), e a única coisa de que Frida podia lançar mão para continuar ligada ao marido era seu próprio sofrimento. Mais do que qualquer outra coisa, as tentativas de suicídio de Frida eram uma maneira de mostrar a Rivera quanto ela sofria. Contudo, tendo um apetite desenfreado por todos os aspectos da vida, Diego não podia se limitar a uma vida cuja

principal preocupação fosse cuidar de Frida. Por vezes carinhoso, por vezes insensível, ele era sempre inconstante, e nunca se podia confiar nele. Havia brigas terríveis e períodos de separação, e embora Frida invariavelmente dissesse aos amigos que já não dava a menor importância aos casos de Diego “porque ele precisava de alguém para cuidar dele”[\[817\]](#), e embora pedisse às amigas que se interessassem por Diego — inclusive sugerindo que elas dispensassem ao muralista atenções românticas —, quando não estava com ele, Frida se lamentava, angustiada, e, em seu diário, clamava pelo marido:

Se eu pelo menos tivesse aqui comigo as carícias dele, do mesmo jeito que o ar acaricia a terra, a realidade de sua pessoa me faria mais feliz. Isso me distanciaria da sensação que me enche de cinza. Então nada seria mais profundo em mim, tão definitivo. Mas como explicar a ele a minha enorme necessidade de sua ternura! Minha solidão de muitos anos. Minha estrutura mal adaptada porque desarmoniosa. Creio que é melhor ir embora, escapar. Deixar que tudo passe em um segundo, *Ojalá* [que Deus permita].

“Eu amo o Diego mais do que nunca”[\[818\]](#), ela disse a Bambi, amigo jornalista, pouco antes de morrer,

e espero ser útil pra ele de alguma maneira e poder continuar com toda *alegría* e espero que nada aconteça ao Diego, porque no dia em que ele morrer eu vou com ele, não importa o que aconteça. Seremos enterrados juntos. Eu já disse “não contem comigo depois que o Diego morrer”. Não vou viver sem o Diego, e nem poderia. Pra mim ele é minha criança, meu filho, meu pai, meu amante, meu marido, meu tudo.

O isolamento e a dor que “enchiam Frida de cinza” ganharam cor e brilho em dezembro de 1952, por conta de sua participação na repintura da La Rosita. Ao notar que os murais de seus alunos haviam desbotado, ela decidiu que era hora de substituí-los. Dessa vez, entre os artistas participantes estavam os dois “Fridos” (García Bustos e Estrada), além de um grupo de assistentes e protegidos de Rivera. Os alunos fizeram esboços e, com a ajuda de Frida, selecionaram os melhores desenhos. Ela dirigiu o projeto, indo de muletas até o bar onde seus discípulos trabalhavam.

As paredes foram pintadas em afresco em um único dia e com novos temas, dessa vez incluindo eventos sentimentais famosos e celebridades da moda. María Félix foi retratada duas vezes. Em um dos painéis, ela aparece sentada sobre uma nuvem acima de um grupo de homens de ponta-cabeça

que ilustravam o título do painel, *El mundo de cabeza por la belleza* (O mundo de pernas para o ar pela beleza). Outra seção mostrava Frida vestida de *tehuana* ao lado de Arcady Boytler. Ela segura uma pomba da paz, e abaixo dela uma voluta com a frase “Nós amamos a paz”. A própria Frida escolheu o painel[819] que incluía Rivera ladeado por María Félix e Pita Amor.

Embora Frida dissesse que os murais tinham sido pintados “por puro prazer[820], pura *alegría*, e para o povo de Coyoacán”, e que sua intenção era ressuscitar o “espírito intencionalmente crítico e mexicano que instigava os nossos melhores pintores e gravadores do primeiro quartel do século, entre eles José Guadalupe Posada e Saturnino Herrán”, as novas decorações da La Rosita (que se perderam quando o bar foi demolido) eram bem menos autênticas em termos de cultura popular mexicana do que as versões de 1943. Os temas eram sofisticadas piadas internas e retratos de celebridades, de amigos íntimos dos Rivera, em vez de *campesinos* simbolizando os temas do pulque e da rosa; chegou-se inclusive a mencionar a possibilidade de mudar o nome da *pulquería*[821] para algo como “Os amores de María Félix”. Assim, a nova pintura da La Rosita foi mais um evento social do que um esforço de renovação da cultura “do povo”. Era como se Frida e Diego estivessem se divertindo ao tomar de empréstimo a tradição popular e converter um bar da classe trabalhadora numa celebração da boemia burguesa.

A inauguração dos novos murais foi marcada para coincidir com o aniversário de 66 anos de Diego, no dia 8 de dezembro. Frida queria uma tradicional *posada* de Natal, com uma procissão de convidados cantando pelas ruas até chegar às portas abertas da casa azul; as festividades acabaram dando ensejo a um evento ainda mais célebre do que a inauguração dos primeiros murais da La Rosita. Rosa Castro lembra bem daquela tarde grotesca, mas deslumbrante[822]. Frida estava conversando com ela sobre as agonias de ficar encarcerada em coletes ortopédicos, quando, de repente, ao cair da noite, ela berrou “Chega!”, rasgou o colete e, num ímpeto, saiu às pressas rua afora para juntar-se aos festejos, deixando Castro para trás, com a incumbência de cuidar dos convidados que começavam a chegar e a se aglomerar em torno da casa. Rosa relembra especialmente do quarto de Frida. Lá, pendurados nas vigas — as mesmas vigas nas quais a própria Frida tinha ficado pendurada enquanto esperava um de seus coletes de gesso secarem —, havia uma multidão de Judas, vestidos por Frida com suas roupas e as de

Diego. Eles giravam e rodopiavam, e seus ossos de papelão davam solavancos no ar devido aos empurrões do fluxo contínuo de pessoas que entravam e saíam do quarto.

Ao ouvir a gritaria na rua, Rosa Castro saiu à porta. E lá estava Frida, a cabeleira solta, agitando-se nos ombros, o rosto afogueado de empolgação, o que em parte devia ser resultado dos medicamentos que ela tomara para suportar a dor de andar sem o colete. Ela vinha cambaleando na direção da casa, os braços erguidos acima da cabeça, a voz somando-se ao estrépito geral da multidão que a seguia. Sob a luz turva da noite, uma nuvem de poeira se erguia entre os celebrantes. E acima do ruído da cantoria, das risadas e dos assovios da multidão, podia-se ouvir a voz de Frida: “Nunca mais!”, ela berrava, triunfante, referindo-se a seu aprisionamento nos coletes. “Nunca mais, não importa o que aconteça! Nunca mais!”

Capítulo 23

Homenagem a Frida Kahlo

Meses depois da segunda inauguração da *pulquería* La Rosita, na primavera de 1953, Lola Álvarez Bravo decidiu organizar uma exposição de pinturas de Frida em sua Galería Arte Contemporaneo, na rua Amberes, 12, na Zona Rosa, área elegante da cidade. “Ela havia sido submetida a um transplante ósseo[823], e infelizmente o osso estava danificado, e tiveram de removê-lo de novo”, ela relembra. “Constatei que a morte de Frida estava próxima. Sou da opinião de que honrarias e homenagens devem ser feitas enquanto a pessoa ainda está viva, para que ela possa desfrutar, e não somente depois de morta.” Ela propôs a ideia a Diego, que ficou entusiasmado, e os dois deram juntos a notícia a Kahlo. “Foi um anúncio muito feliz para Frida, e a saúde dela até melhorou durante alguns dias, enquanto ela ia fazendo planos e pensando na exposição. Os médicos achavam que pior do que estava ela não podia ficar, e o evento poderia até mesmo dar a ela um novo gás.”

A mostra seria a primeira individual de Frida Kahlo em sua terra natal, e para ela, devastada pela doença, isso era um triunfo. Frida enviou charmosos convites folclóricos[824] — livretos impressos em papel colorido, que ela amarrou com fitas de lã. A mensagem do convite vinha na forma de uma balada escrita à mão pela própria Kahlo:

Com amizade e amor
nascidos no coração
tenho o prazer de convidar você
para minha humilde exposição.

Às oito da noite
— já que, afinal de contas, você tem relógio —
te esperarei na galeria

da Lola Álvarez Bravo.

Fica na Amberes, número doze
e as portas dão pra rua
então não se perca
pois isso é tudo que vou dizer.

Quero que você me dê
a sua opinião sincera.
Você é uma pessoa de cultura
seu conhecimento é de primeira classe.

Estes quadros
pintei com minhas próprias mãos
e eles esperam nas paredes
para dar prazer aos meus irmãos.

Bom, meu querido *cuate*,
com amizade verdadeira
te agradeço de todo o coração
Frida Kahlo de Rivera.

A galeria também imprimiu um catálogo[\[825\]](#) em que Lola Álvarez Bravo chamava Frida de “grande mulher e artista” e declarava a verdade óbvia, a de que Frida merecia havia muito tempo aquela homenagem.

Conforme a noite de estreia foi se aproximando[\[826\]](#), a saúde de Frida estava tão debilitada que os médicos a proibiram de se mexer. Mas ela não queria perder seu *vernissage*. E, em certo sentido, sua ida à galeria estava ganhando ares de um grandioso evento. Os telefones da galeria não paravam de tocar, pois as pessoas queriam saber se Frida estaria presente, ou se estava doente demais para comparecer. Jornalistas e críticos do México e do exterior ligavam para saber notícias e fazer perguntas sobre a exposição. Um dia antes da estreia, Lola ficou sabendo que Frida tinha piorado, mas ainda assim insistia em não perder a inauguração da mostra. Ela avisou que mandaria sua cama para a galeria, de modo que pudesse ficar deitada. Horas depois, a enorme cama de quatro colunas chegou, e o *staff* da galeria começou a mudar os quadros de lugar a fim de incluir o móvel como parte da exposição.

No dia da estreia, o grau de tensão era alto. Atarantada, a equipe de funcionários corria de um lado para o outro, endireitando os quadros, enfeitando o ambiente com flores, conferindo as legendas, verificando os estoques de bebida do bar, deixando a postos o gelo e as fileiras de taças e copos. Como era costume da galeria, pouco antes da hora marcada para o início do evento o *staff* fechou as portas e se reuniu em um momento de paz e tranquilidade, de modo a se certificar de que o lugar estava imaculadamente limpo e bem preparado. Foi aí que, de acordo com a lembrança de Lola Álvarez Bravo, uma multidão de centenas de pessoas se aglomerou na rua. “Do lado de fora da galeria houve um congestionamento[827], e as pessoas começaram a forçar a porta, porque insistiam em entrar imediatamente na galeria. Eu não queria que ninguém entrasse antes da chegada de Frida, porque depois, com a galeria abarrotada de gente, seria muito difícil ela conseguir entrar.” Por fim, a galeria foi obrigada a escancarar as portas, pois se temia que a impaciente multidão arrombasse tudo.

Minutos depois, quando os convidados já começavam a lotar a galeria, ouviram-se sirenes do lado de fora. As pessoas acotovelaram-se na porta e ficaram perplexas ao ver uma ambulância acompanhada por um cortejo de motocicletas, e Frida sendo tirada do veículo e levada para a exposição numa maca. “Os fotógrafos e repórteres ficaram muito surpresos”[828], diz Lola Álvarez Bravo, “quase em estado de choque. Eles abandonaram as câmeras no chão. Foram incapazes de tirar fotografias do evento.”

Felizmente alguém teve a presença de espírito de tirar uma fotografia desse extraordinário momento da vida de Kahlo. A foto mostra Frida usando seu traje e suas joias nativas, deitada na maca. Enquanto é levada galeria adentro, ela é saudada pelos amigos. Velho, aleijado, de barba branca, o Dr. Atl, lendário pintor, revolucionário e vulcanologista, olha para ela com uma expressão de intenso sentimento. O rosto devastado de Frida é dominado por seus olhos pasmados; sem dúvida, ela devia estar dopada, sob efeito de fortes medicamentos.

Frida foi colocada em sua cama, no centro da galeria. Afixado ao dossel espelhado da cama, um esqueleto de Judas com o rosto voltado para baixo e um risinho zombeteiro parecia velar por Frida. Três Judas menores também estavam pendurados no dossel, e a cabeceira da cama de quatro colunas estava coalhada de imagens dos heróis políticos de Frida, familiares, amigos e de Diego. Uma de suas telas estava pendurada no estrado. A cama

permaneceria na exposição mesmo depois da estreia, e seus travesseiros enchiam o ar com o perfume “Shocking”, de Schiaparelli.

Como um dos santos prodigamente bem-vestidos recostados em lençóis de cetim e reverenciados nas igrejas mexicanas, Frida atraiu todas as atenções da multidão.

Pedimos às pessoas que continuassem andando[829], cumprimentassem Frida e depois se concentrassem na exposição propriamente dita, pois estávamos com medo de que a turba a sufocasse. Havia realmente uma multidão — não apenas gente do mundo das artes, críticos e amigos, mas muita gente inesperada compareceu naquela noite. Houve um momento em que tivemos de levar a cama para o terraço, ao ar livre, porque ela mal estava conseguindo respirar.

Carlos Pellicer fez as vezes de guarda de trânsito[830], dispersando a multidão quando a aglomeração chegava perto demais de Frida, e insistindo em que os convidados formassem uma fila para cumprimentarem, um a um, a artista. Quando os “Fridos” conseguiram chegar à cama, Frida pediu “Fiquem comigo um pouco[831], *chamacos*”, mas foi impossível, por causa dos empurrões da multidão.

A noite foi regada a álcool e alegria. O zum-zum das conversas era entremeado pelos bramidos das gargalhadas dos convidados, que se divertiam contando piadas e saudando os amigos. Foi uma daquelas festas em que a empolgação atinge picos febris. Todos reconheceram que era um grande evento. Com lágrimas nos olhos, Carlos Pellicer leu em voz alta[832] o poema que escrevera sobre Frida, que bebeu e cantou *corridos* com os convivas. Ela pediu ao escritor Andrés Henestrosa que cantasse “La llorona”[833] (A chorona), e Concha Michel cantou outras canções favoritas. Depois que a maior parte dos amigos já tinha dado seu abraço em Frida, os convidados fizeram uma roda em torno da cama e cantaram:

*Esta noche m’emborrachó
Niña de mi corazón
Mañana será otro día
y verán que tengo razón.*

(Esta noite m’embebedou
Menina do meu coração

Amanhã será outro dia
e verão que tenho razão.)

Quando o dr. Velasco y Polo disse a Diego que achava que Frida estava ficando cansada e devia ser levada para casa, Rivera estava entretido demais com a festa para dar-lhe atenção, e afastou o médico com uma leve praga e ameaça: “Anda, hijo, te voy a dar!”[834] (Cai fora, cara, ou eu vou te bater!).

Como as caveiras de açúcar que ela adorava, ou como o Judas sorridente, a estreia da exposição de Frida foi tão alegre quanto macabra. “Todos os aleijados do México foram dar um beijo em Frida”, relembra Andrés Henestrosa, que descreveu os vários pintores mexicanos que compareceram ao evento.

María Izquierdo chegou amparada por amigos e familiares, porque era inválida. Ela se abaixou para beijar Frida na testa. Goitia, doente e fantasmagórico, chegou vindo de sua choça em Xochimilco com roupas de camponês e a barba comprida. Também Rodríguez Lozano, que era louco. O Dr. Atl também foi. Ele tinha oitenta anos e uma barba comprida, estava de muletas porque uma de suas pernas tinha sido amputada recentemente. Mas não estava triste. Ele se curvou sobre a cama de Frida e riu violentamente por algum chiste zombando da morte. Ele e Frida fizeram piada do pé dele, e ele disse às pessoas que não o olhassem com piedade, pois o pé cresceria de novo e melhor do que antes. A morte, disse ele, só existe se você não conseguir dar a ela uma vida curta. Foi uma procissão de monstros, como Goya ou o mundo pré-colombiano, com sua sanguinolência, mutilação e sacrifícios.

“Frida estava renovada[835], bem melhor, mas dopada, cansada e doente”, relembra Monroy. “Ficamos profundamente comovidos de ver toda a obra dela reunida e constatar que ela era amada por tanta gente.” Mas os ex-pupilos de Kahlo tiveram a mesma impressão de muitos amigos da pintora, a de que a estreia da exposição fora exibicionista. No dizer de Raquel Tibol, a noite “foi um pouco espetaculosa[836], parecida com uma performance surrealista, com Frida bancando a Esfinge da Noite, aparecendo na galeria em cima da cama. Foi puro teatro”.

“Absolutamente todo mundo estava lá”[837], diz Mariana Morillo Safa. “Frida estava tão entusiasmada, dando as boas-vindas a todos. Mas ela estava diferente da Frida que eu havia conhecido em menina. Não estava natural.

Era como se estivesse pensando em alguma outra coisa. Ela agia como se estivesse feliz, mas estava fazendo um esforço danado.”

Certamente é a pura verdade que a presença de Frida transformou a noite de estreia da exposição mais numa demonstração de emoção e sentimento pessoal do que numa celebração artística. Mas se Frida teve de atuar para esconder sua dor, foi o tipo de performance que ela adorava — repleta de colorido, surpreendente, intensamente humana e um pouco mórbida, muito semelhante à maneira como ela representava a si mesma em sua arte.

Frida ficou surpresa com o sucesso da mostra. A galeria também. Lola Álvarez Bravo lembra que “nós recebemos ligações de Paris, Londres[838] e diversos lugares dos Estados Unidos, pedindo detalhes sobre a exposição de Frida. [...] ficamos maravilhados com o fato de que tanta gente fora do México tinha ouvido falar”. Atendendo ao apelo popular, a galeria teve de prorrogar a exposição por um mês, e a imprensa adorou a mostra, exaltando a presença de Frida na noite de estreia com a mesma admiração com que elogiava sua obra.

Em texto publicado no jornal *Novedades*, o pintor, poeta e proeminente crítico José Moreno Villa tocou uma nota que ressoaria por muitos anos: “É impossível separar a vida e a obra[839] dessa pessoa singular. Suas pinturas são sua biografia”. A revista *Time* noticiou a exposição[840] de Frida em um artigo intitulado “Mexican autobiography” (Autobiografia mexicana). Embora seu renome ainda devesse muita coisa ao fato de ser casada com Diego Rivera, ela já não era mais a “pequena Frida”, mas uma celebridade por seus próprios méritos. O crítico da *Time* contou a história do acidente de Frida, seu casamento, seu orgulho por suas convicções comunistas. A matéria termina com uma agourenta avaliação de seu estado físico e moral:

Depois de ver sua exposição na semana passada, o México pôde entender a dura realidade de Frida Kahlo. Que está ficando cada vez mais dura. Recentemente, sua condição de saúde piorou; os amigos que têm na lembrança a mulher roliça e vigorosa que ela foi estão chocados com sua aparência desfigurada. Agora, ela não consegue ficar de pé por mais de dez minutos por vez, e há a ameaça de gangrena em um dos pés. Mas, dia após dia, Frida ainda peleja em sua cadeira para pintar — mesmo que apenas por curtos períodos. “Não estou doente”, ela diz. “Estou destruída. Mas me sinto feliz por continuar viva, enquanto eu puder pintar.”

Em sua autobiografia, Diego fala com orgulho e prazer sobre a exposição de Frida. “Para mim, o evento mais sensacional de 1953[841] foi a mostra individual de Frida na Cidade do México, durante o mês de abril. Todos que compareceram não puderam evitar de se maravilhar diante do talento dela. Eu mesmo fiquei impressionado quando vi sua obra reunida.” Mas ele se recordava também de que na noite de estreia Frida mal abrira a boca. “Depois pensei que ela devia ter percebido que estava dando adeus à vida.”

Ela podia estar cansada e destruída, mas se despedia da vida ao seu estilo galante. Em seu diário, Frida listou, na forma de uma espécie de poema em prosa, alguns dos quadros — *O pequeno cervo*, *Flor da vida* — pendurados nas paredes da exposição[842]. O último deles, deliberadamente separada das demais, é *Árvore da esperança*.

La Vida callada...	A Vida calada...
dadora de mundos.	que dá mundos.
Venados heridos	Veados feridos
Ropas de Tehuana	Roupas tehuanas
Rayos, penas, Soles	Raios, dores, Sóis
ritmos escondidos	ritmos escondidos
“La niña Mariana”	“A menina Mariana”
frutos ya muy vivos.	frutas muito vivas.
la muerte se aleja —	a morte se afasta —
lineas, formas. nidos.	linhas, formas. ninhos.
las manos construyen	as mãos constroem
los ojos abiertos	os olhos abertos
los Diegos sentidos	os Diegos sentidos
lágrimas enteras	lágrimas inteiras
todas son muy claras	são todas muito claras
Cósmicas verdades	Cósmicas verdades
que viven sin ruidos	que vivem sem ruídos
Árbol de la Esperanza	Árvore da Esperança
mantente firme.	mantenha-se firme

Capítulo 24

Está anoitecendo na minha vida

“Eu tinha ido lá deixar um anel para ela”[\[843\]](#), lembra Adelina Zendejas sobre o dia de agosto de 1953 em que, depois de um ano e meio de torturante incerteza, os médicos decidiram amputar a perna direita de Frida.

Ela vivia me dizendo que queria um anel de pavão. Pedi que ela o desenhasse. “Olha só”, ela me disse, “eu tenho umas pedras aqui. Saia à rua e procure mais.” Juntei uma pilha de pedras e levei pra ela.

O dr. Farill chegou. Ele estava bastante apressado e disse: “Vamos ver a perna”, porque a essa altura a dor estava insuportável. Diego estava desesperado, e a quantidade de medicamento que ela havia tomado era terrível.

Pela primeira vez, em muitos anos, eu via a perna. Estava tão encolhida e enrugada, estropiada e degenerada que eu não entendia como ela conseguia enfiar o pé na bota. Faltavam dois dedos. O médico estava examinando e tocando o pé, e depois ficou pensativo. Frida disse: “O que foi, doutor, vai cortar? Outro dedo? Corte os dois logo de uma vez”. E ele responde: “Sabe, Frida, acho que é inútil cortar seu dedo, por causa da gangrena. Acho que chegou o momento em que o melhor a fazer é cortar a sua perna”.

Se você pudesse ouvir o berro que ela deu: “Não!”. Era um berro vindo das entranhas. Foi meio patético. Ela estava com os cabelos soltos, usando um vestido *tehuano*, e o corpo coberto por lençóis, mas o pé saía dos lençóis. A perna era muito fina, como se estivesse quebrada, como se estivesse pendurada no corpo dela. E então ela se virou e olhou pra mim, e disse: “O que você acha? Me diga, *Tímida*, o que você acha?”.

E eu fiquei olhando para Diego. Ele estava encostado na beira da cama. Eu disse: “Bem, Frida, você costumava dizer que era a *Frida la coja, pata de palo* [Frida a manca, a perna de pau]. Então você vai ficar manca. Agora você já está manca e sofrendo muito. Sua perna não te permite andar, e hoje em dia existem boas pernas artificiais, e

você é uma pessoa que sabe superar muito bem esse tipo de coisa. Provavelmente você vai voltar a andar e se deslocar mais normalmente com essa perna nova do que com esta aí que você não usa mais e que também te causa tanta dor e faz de você uma inválida. E a doença não vai se espalhar. E aí você não terá mais de ser ‘Frida, a manca’. Pense nisso. Por que não deixa operarem você?”.

Frida olhou para Diego. Ele estava quase chorando. Ele não queria olhar para mim. O dr. Farill estava olhando para mim, como se quisesse dizer “Obrigado”. Frida disse: “Se você me diz que é melhor, eu faço”. Ela se virou e disse ao médico: “Pode me preparar para a operação”. Quando Diego me levou para casa, ele me disse: “Ela vai morrer. Isso aí vai matá-la”.

Na véspera da cirurgia, mandei para Frida um veadinho de argila, um daqueles que a gente planta com semente de *chía* [sálvia hispânica]. Tinha um macaquinho em cima. Mande uma mensagem que dizia: “Este veadinho é seu. Espero que a operação seja tão feliz quanto ele é com o macaquinho”. Ela me respondeu assim: “Adelina, você sempre me encoraja. Amanhã vou entrar na faca. Agora serei Frida a manca, a perna de pau, da Cidade dos Coiotes”.

Frida estava se fingindo de corajosa. “Sabiam”, ela dizia[844] alegremente aos amigos, “que vão arrancar a minha pata?” Ela odiava receber olhares de piedade. Mas as anotações em seu diário durante os seis meses que antecederam à operação — quando, segundo a recordação de Frida, “ficavam me dizendo o tempo todo[845] que iam amputar a minha perna, e eu queria morrer” — revelam tanto sua angústia como seu desespero.

Num desenho medonho, ela retrata a si mesma como uma boneca de uma perna só, tombando sobre o que só pode ser visto como um pedestal irônico para uma figura tão desprovida dos ideais clássicos de equilíbrio, unidade e harmonia — uma coluna clássica. O corpo da boneca está coberto de borões. Dele caem uma mão e uma cabeça. Acima do autorretrato, palavras ainda mais repugnantes: “Eu sou desintegração”.

Porém, em julho, um mês antes da amputação, quando estava em Cuernavaca, para onde sua enfermeira a levava a fim de que o clima mais quente melhorasse sua saúde e seu ânimo, Frida escreveu:

Pontos de apoio

No meu corpo inteiro só existe *um*; e eu quero dois. Para haver dois eles precisam cortar *um*. É esse *um* que eu não tenho que eu preciso ter pra conseguir andar, o outro já

estará morto! Pra mim, asas bastam. Que eles cortem, e eu voarei!

Duas páginas depois há o desenho de um nu alado e acéfalo, com uma pomba empoleirada no lugar em que devia haver uma cabeça, e uma coluna de mármore rachada no lugar da coluna. Uma das pernas é artificial, a outra é da própria Frida. Nas pernas há as legendas “Apoio número 1” e “Apoio número 2”. As palavras que Frida escreveu para acompanhar o desenho são: “A pomba cometeu um erro. Estava enganada. [...] Em vez de seguir pro norte, foi pro sul. [...] Achou que trigo era água. Cometeu um erro”. Em outro desenho da Frida nua e alada, seu corpo está coberto por uma moita de pontos e sombreado. “Você vai? Não”, está escrito acima da figura. Abaixo, a razão: “asas quebradas”. Num desenho de atmosfera diferente, os pés de Frida estão sobre um pedestal. O pé direito está cortado na altura do tornozelo. No ponto em que foi feito o corte, crescem arbustos espinhosos. As pernas são pintadas de amarelo, e o fundo tem uma camada de tinta cor de sangue. Há uma legenda: “Pés, para que os quero se tenho asas para voar. 1953”.

Naquele que talvez seja o desenho mais triste do diário, Frida chora sob uma lua escura; seu corpo deitado se dissolve na terra, transformando-se numa trama de raízes. Acima dela há as palavras “cor e veneno”, provável referência à gangrena. O Sol está sob a superfície da terra, e no céu, junto a um pé separado do corpo, ela escreveu: “Tudo pra trás Sol e Lua, pés e Frida”. Em frente, o desenho de uma árvore exposta, assolada por uma tempestade; o vento fustiga suas folhas. A árvore está lacerada, vergada mas sem se deixar quebrar, e suas raízes estão fincadas bem fundo no solo.

O tema da desintegração é reiterado em *O círculo*, minúsculo autorretrato sem data, feito sobre uma peça circular de metal e que mostra o torso nu de Frida, rachado no peito e se decompondo na paisagem noturna ao redor. As pernas se metamorfoseiam em um fungo. A cabeça desapareceu em meio a desenhos e motivos verde-musgo e marrom-terra atrás dos quais se ergue uma nuvem de fumaça. Um risco vermelho rasga o peito dela e chamas carmesins brotam no lugar de onde desapareceu o ombro direito. Ao contrário da visão esperançosa e otimista acerca da participação das mulheres nos ciclos da vida evidente em *Raízes*, *O círculo*, assim como o desenho no diário, é uma pavorosa imagem de dissolução[846] física e psicológica. Seu velho amigo Andrés Henestrosa disse que Frida tinha substituído seu lema pessoal[847], “Árvore da Esperança, mantenha-se firme”, por outro: “Está

anocheciendo en mi vida” (Está anoitecendo na minha vida).

Quando, em agosto, os médicos finalmente haviam chegado à decisão de amputar a perna de Frida, ela escreveu em seu diário:

É certo que vão amputar minha perna direita. Sei de poucos detalhes, mas as opiniões são bastante sérias. O dr. Luis Méndez e o dr. Juan Farill. Estou muito preocupada. Mas ao mesmo tempo sinto que vai ser uma libertação. Espero ser capaz, quando eu voltar a andar, de dar ao Diego toda a força que me restar. Tudo pro Diego.

Na véspera da operação, seu amigo Antonio Rodríguez, o historiador da arte que escrevera tantas páginas laudatórias exaltando a arte e o heroísmo de Kahlo, estava ao lado dela, na companhia de alguns outros amigos. Vendo que os amigos sofriam, Frida tentava animá-los[848] com histórias e piadas. Rodríguez diz:

Estávamos a ponto de chorar vendo aquela mulher maravilhosa, linda e otimista, sabendo que iam amputar sua perna. Ela, é claro, percebia que estávamos sofrendo, e nos encoraja dizendo: “Mas qual é o problema? Olha só a cara de vocês, como se tivesse acontecido uma tragédia. Que tragédia! Qual é a tragédia? Vão cortar a minha *pata*. E daí?”.

Depois ela vestiu um elegante traje *tehuano*, como se estivesse pronta para ir a uma festa, e se entregou à faca do cirurgião.

Mas Judith Ferreto estava lá depois que todos os amigos tinham ido embora, e aí Frida abandonou a fachada de alegria; ela fizera companhia para Frida no hospital, durante os dois dias que antecederam a operação, e estava ao lado dela assim que o procedimento chegou ao fim.

Na noite anterior à amputação[849], quando finalmente ficamos sozinhos, Diego, Frida e eu, no quarto [do hospital], a enfermeira veio preparar a perna dela para a cirurgia. Houve apenas silêncio. [...] Ninguém disse uma única palavra. E em todos os dias após a operação houve silêncio. Mesmo quando ela ficava furiosa — e eu estava ansiosa para vê-la reclamando, protestando —, nada. Apenas silêncio. Somente as pouquíssimas palavras que eram completamente necessárias. Ela não estava interessada sequer nas visitas de Diego, e Diego era a vida dela. O médico apareceu e me deu ordens para insistir com Frida que ela devia andar pelos corredores, e que eu devia forçá-la a ir ao parque Chapultepec comigo, pintar, pintar e pintar. Depois que o médico saiu, ela ficou

completamente perturbada. Aí veio o psiquiatra, que me perguntou o que tinha acontecido. Eu disse que ela andava quieta e que o médico viera com ordens de que eu devia obrigá-la a ir ao parque e fazê-la pintar. O psiquiatra disse: “Por favor, Judy, não a force a fazer nada. Ela não quer viver. Nós a estamos forçando a viver”.

A remoção cirúrgica da perna foi uma terrível ofensa à sensibilidade estética de Frida; seu senso de integridade e sua autoestima estavam vinculados à sua vaidade em um nível bastante profundo, e sua vaidade foi despedaçada. Ela ficou tão desmoralizada que não queria ver ninguém, nem Diego. “Diga a todos que estou dormindo”[\[850\]](#), ela pedia. Quando permitia a entrada de Diego, ignorava a presença do marido, agindo com indiferença e desapego, alheada, desatenta, sem demonstrar curiosidade por nada. “Depois que perdeu a perna”[\[851\]](#), escreveu Rivera em sua autobiografia, “Frida ficou profundamente deprimida. Ela já não queria mais saber dos meus relatos sobre meus romances, coisa que ela adorava ouvir depois do nosso segundo casamento. Frida tinha perdido a vontade de viver.”

Quando chegou a hora de voltar para casa, a princípio ela se recusou. Ferreto lembra que

tinha uma pessoa morando com Diego no estúdio dele[\[852\]](#). Frida sempre respeitou o direito do marido de fazer o que quisesse. Ela dizia: “Se eu sofrer por causa disso, a culpa é minha”, porque ele amava as mulheres e Frida aceitava isso. Mas aquela pessoa que estava no estúdio de Diego tinha começado a dar ordens na casa de Frida. Era preciso tomar cuidado no que dizia respeito a dar ordens na casa dela ou a qualquer coisa relacionada à casa dela, e a tal mulher não teve esse tato, e isso fez Frida sofrer. Por essa razão ela não queria voltar para a própria casa.

Um dia, de manhã, Frida teve uma crise. Na noite anterior, Diego tinha estado com ela. Foi num daqueles dias terríveis no hospital. Ela estava feliz com Diego. Mas aí a enfermeira entrou e disse: “Sr. Rivera, há uma pessoa à sua espera, porque o senhor tem de ir à estreia de uma exposição”. Era a tal mulher que estava no estúdio. Eu vi que Frida não ficou feliz com a interrupção, mas, em todo caso, Diego foi embora.

Na manhã seguinte, eu [me levantei] e fui ao banheiro. Ela estava dormindo. Frida tinha tentado se matar naquela manhã.

Numa estranha meditação sobre a dor, a solidão e o suicídio em seu diário, Frida parece ou estar dando acolhida à mão da morte ou expressando seu

remorso pela recente tentativa de suicídio. Ela se refere à morte como uma saída “enorme” e “bastante silenciosa”.

Quieta, a dor
Barulhento, o sofrimento
o *veneno* acumulado —
O amor estava me abandonando
Agora meu mundo era estranho
de silêncios criminosos
de olhos forasteiros, alertas
confundindo os males.
Obscuridade de dia
As noites eu não vivia
Você está se matando!!
com a faca mórbida
dos que estão zelando por você
foi minha culpa?
Admito minha grande culpa
grande como a dor
Foi uma saída enorme aquela por que passei, meu amor.
uma saída bastante silenciosa
Que me levou para a morte
Eu andava tão esquecida
que essa foi minha maior sorte
Você está se matando!
você está se matando
Há os que *não vão mais te esquecer*
Aceitei a mão forte dela
Aqui estou eu, pra que eles vivam.

Frida

O refrão do poema, “Você está se matando!”, podia ser Frida falando consigo mesma, bem como podiam ser palavras que ela ouvia de Diego, que se desesperava com a quantidade de medicamentos que ela tomava para apaziguar seu sofrimento. Quando, no final do poema, Frida diz “Aqui estou

eu”, parece estar aceitando a mão da morte ou da vida.

Cerca de dois meses depois que “a pessoa” que estava morando no estúdio de Rivera se mudou (era Emma Hurtado, *marchande* de Rivera desde 1946 e que em 1955 iria se tornar a quarta esposa do muralista), Frida voltou para casa em Coyoacán. Rivera fazia o que podia para confortá-la. Nas palavras de Judith Ferreto, ele era um “maravilhoso colaborador” de Frida[853]. Embora soubessem que ele detestava ser interrompido no trabalho, quando ninguém mais conseguia acalmar Frida ou fazer com que ela parasse de chorar, Ferreto ou a própria Kahlo ligavam para Diego, que voltava para casa e ficava ao lado da esposa, distraíndo-a com histórias de suas aventuras, lendo poesia em voz alta, cantando delicadas baladas ou simplesmente segurando-a nos braços até que a medicação a fizesse dormir. Rivera conta em sua autobiografia:

Muitas vezes, durante sua convalescença[854], a enfermeira me telefonava e avisava que Frida estava chorando ou dizendo que queria morrer. Eu parava imediatamente de pintar e voltava correndo para casa a fim de confortá-la. Quando ela por fim ficava em paz e adormecia, eu retomava minha pintura, trabalhando horas extras para compensar o tempo perdido. Havia dias em que eu ficava tão cansado que pegava no sono sentado na cadeira, lá em cima no andaime.

No fim das contas, esquematizei um revezamento de enfermeiras vinte e quatro horas por dia para cuidar das necessidades de Frida. Essas despesas, somadas a outros custos médicos, excedia o que eu estava ganhando com a pintura de murais. Então complementei meus rendimentos fazendo aquarelas. Às vezes eu pintava às pressas duas enormes aquarelas por dia.

Nem sempre Diego voltava correndo para seu estúdio. Às vezes ficava sentado ao lado de Frida, numa espécie de vigília sonolenta que se estendia até a meia-noite. Escarranchando a gigantesca cintura na cadeira, o rosto vincado de tristeza e exaustão, Diego parecia um sapo-boi, velho, sábio e resignado, mas não derrotado.

No início, Frida recusava-se a usar a perna artificial, que ela achava algo repugnante e doloroso; quando tentou aprender a andar, só caía. O dr. Velasco y Polo relembra:

Ela mandou fazer uma bota especial[855], porque não gostava da perna artificial. Eu disse a ela: “Ninguém nem vai notar, porque você sempre usa saias compridas”. Ela me

respondeu com linguagem de baixo calão: “Seu filho da..., não se meta com o que não é da sua conta! Você cortou a minha perna, mas agora eu é que vou decidir o que precisa ser feito!”.

Mas depois de três meses ela já havia aprendido a caminhar por curtas distâncias, e aos poucos foi ficando mais animada, especialmente depois que começou a pintar de novo. Para esconder a perna, ela encomendou botas feitas de luxuoso couro vermelho adornado com ornamentos chineses dourados e sininhos. Com aquelas botas, Frida dizia, ela sairia para “dançar sua alegria”[856]. E Frida rodopiava na frente dos amigos[857] para exibir sua nova liberdade de movimento. A escritora Carleta Tibón relembra que “Frida tinha muito orgulho de suas botinhas vermelhas[858]. Uma vez levei a irmã de Emilio Pucci para ver Frida, que estava toda paramentada de *tehuana* e provavelmente drogada. Frida disse: ‘Estas pernas maravilhosas! E olha só como funcionam bem em mim!’, e dançou o *jarabe tapatío* com a perna de madeira”.

Numa tarde de domingo, Rosa Castro foi visitar Frida[859], e deu de cara com um bizarro espetáculo. Quando abriu a porta do quarto, deparou-se com Frida toda vestida de branco, exceto pelas botas vermelhas; ela estava usando luvas brancas, com seus muitos anéis espalhados sobre os dedos enluvados. Brandindo as mãos no ar, ela dava gargalhadas e dizia: “Você não adorou? São as primeiras luvas que eu uso na vida!”. A outros amigos ela ofereceu um tipo diferente de espetáculo, mais sombrio. Assim como em 1951 ela havia se deleitado mostrando às visitas suas feridas cirúrgicas através de um buraco em seu gesso, agora ela pedia aos amigos que olhassem o coto que lhe restara da perna. Mariana Morillo Safa relembra que

Frida costumava fazer piada sobre a amputação[860], mas com o mais negro dos humores. Um dia, quando eu estava saindo para ir embora da casa dela, ela me deu uma fotografia com a dedicatória: “*Su majestad es coja*”, que literalmente quer dizer “Sua majestade é coxa, manca”, mas Frida estava fazendo um trocadilho com a palavra *escoja*, que quer dizer “escolha”. Naquela época, ela estava brigada com a amiga Dolores del Río, e Frida fez piada: “Agora, pra me vingar, vou mandar pra ela a minha perna, numa bandeja de prata”.

Em termos médicos, a amputação foi um procedimento simples — a perna

foi removida na altura do joelho —, mas, apesar das piadas e das botas vermelhas, Frida não se recuperou, pelo menos não completamente. Na anotação que fez em seu diário em 11 de fevereiro de 1954, lê-se:

Amputaram-me a perna há seis meses, deram-me séculos de tortura e há momentos em que quase perco a “razão”. Continuo querendo me matar. O Diego é que me impede de fazer isso, pois a minha vaidade me faz pensar que ele sentiria a minha falta. Ele me disse isso e eu acreditei. Mas nunca sofri tanto em toda a minha vida. Vou esperar mais um pouco.

Na página seguinte há um vislumbre da velha *alegría*:

Conquistei muita coisa.

Vou conseguir andar.

Vou conseguir pintar.

Amo o Diego ainda mais.

Minha vontade é grande.

Minha vontade continua.

Graças ao magnífico amor do Diego, ao honroso e inteligente trabalho do dr. Farill. À determinação, tão honesta e amável, do dr. Ramón Parres [psiquiatra de Frida], e a duas pessoas muito queridas da minha vida inteira, [dr.] David Glusker e dr. Eloesser.

Entre os últimos desenhos do diário, há dois autorretratos nus em que Frida está de pé com a perna falsa. Um é dedicado com amor ao seu “menino Diego”. No outro, a perna é uma estaca de madeira, uma *pata de palo*, e flechas apontadas para diversos pontos da cabeça e do corpo sugerem sofrimento físico e psíquico.

Uma vez Frida escreveu em seu diário que a morte não era “outra coisa além de um processo de existir”; para ela o processo de morrer — a lenta decadência causada pela osteomielite e os problemas de circulação — não pôde ser interrompido a despeito de todas as operações e outros tratamentos médicos aos quais ela foi submetida. No dia 17 de abril de 1954, a anotação em seu diário sugere que ela acabara de se recuperar de uma crise, talvez mais uma tentativa de suicídio, ou simplesmente uma recaída. Ela parece eufórica, como se escrevesse induzida por medicamentos, mas a urgência de sua litania de agradecimentos dá pistas de um desespero subjacente, como se ela soubesse que sua partida do mundo era iminente:

Saí dessa com saúde — fiz a promessa, que vou cumprir, de nunca ir pra trás. Obrigada Diego, obrigada minha Tere [Tereza Proenza], obrigada Graciélita e a menina, obrigada Judith, obrigada Isaua Mino, obrigada Lupita Zuniga, obrigada dr. Farill, dr. Polo, dr. Armando Navarro, dr. Vargas, obrigada a mim mesma e à minha enorme vontade de viver entre todas as pessoas que me amam e todas as pessoas que eu amo. Vida longa à *alegría*, à vida, ao Diego, à Tere, à minha Judith e a todas as enfermeiras que tive na vida e que me trataram tão maravilhosamente bem. Obrigada por eu ser comunista, o que fui a minha vida inteira. Obrigada ao povo soviético, aos chineses, aos poloneses e ao povo tcheco-eslovaco e ao povo do México, acima de tudo o povo de Coyoacán, onde nasceu minha primeira célula, que foi incubada em Oaxaca, no útero da minha mãe, que lá nasceu e se casou com o meu pai, Guillermo Kahlo — minha mãe, Matilde Calderón, uma camponesa morena de Oaxaca. Tardes maravilhosas que passamos em Coyoacán. O quarto da Frida, Diego, Tere e eu. Señorita Capulina, señor Xolotl, señora Kosti [os três últimos nomes são de cachorros de Frida].

Ela se aferrava a noções de esperança e gratidão como se, caso contrário, fosse afundar em amargura e desespero. Além disso, talvez ela sentisse também que essa gratidão e alegria fossem, como *retablos* e orações, rituais de devoção dotados de algum poder mágico, capazes de conectá-la às pessoas que ela amava e de quem precisava.

Por causa da perda de controle, tanto físico como mental, coisas terríveis aconteceram com Frida. Ela sofreu um acidente quando, confinada à cama, precisou pegar algo que estava fora do alcance de sua mão. Uma vez que Frida detestava ser incapaz de fazer sozinha as coisas e não queria pedir ajuda[861], ela se levantou da cama. A própria Kahlo descreveu o incidente em seu diário:

Ontem, 7 de maio[862] [...] quando caí no chão de ladrilhos de pedra uma agulha entrou numa das minhas nádegas. Eles me levaram imediatamente para o hospital numa ambulância. Eu sofri com dores terríveis e fui berrando o caminho inteiro, da minha casa até o Hospital Inglês — tiraram raios x — vários. Encontraram a agulha, e vão tirá-la qualquer dia desses, com um ímã. Obrigada, Diego, amor da minha vida. Obrigada aos médicos.

Quando não estava entorpecida pelos medicamentos ou dormindo, Frida vivia nervosa, a ponto da histeria. Seu comportamento era imprevisível. Ela

ficava furiosa por coisinhas mínimas, banalidades que normalmente não a teriam incomodado. Ela batia nas pessoas e berrava impropérios, mesmo com Diego. Judith Ferreto lembra-se de que às vezes

bastava uma palavra[863], algo que alguém não tinha feito direito, alguma coisa que não estava limpa, ou alguma atitude errada, para fazer Frida explodir, por causa da sensibilidade dela. Se eles te amam, eles te amam de verdade, especialmente a Frida. Se ela te amava, você podia ter certeza de que amava mesmo. Ela jamais mostraria uma coisa que não estivesse sentindo, e nunca conseguia guardar as coisas dentro dela, a não ser a dor e o sofrimento.

Havia momentos em que a doença e o comportamento descontrolado de Frida superavam o que Diego conseguia suportar. Raquel Tibol relata uma ocasião[864] em que Frida, extremamente debilitada, estava deitada na cama, semi-inconsciente por causa dos medicamentos.

Diego e eu estávamos no andar térreo, na sala de estar. Ele tinha voltado para casa para comer alguma coisa, mas não quis comer. Ele começou a chorar feito uma criança e disse: “Se eu tivesse coragem, eu a mataria. Não posso suportar vê-la sofrendo tanto”. Ele chorou como uma criança, chorou e chorou sem parar. Era uma espécie de amor devoto.

O sofrimento de Rivera por ver Frida sofrendo afastou-o dela. Era comum que ele ficasse dias a fio sem voltar para casa, ocasiões em que Frida se sentia solitária, raivosa e desesperada. “Mas no momento em que ele aparecia”[865], Rosa Castro relembra, “ela mudava e dizia: ‘Meu filho, onde você andou, meu filho?’, com voz suave e carinhosa. Então Diego se aproximava e a beijava. Havia um prato de frutas ao lado da cama dela, e ela dizia: ‘Meu filho, quer um pedaço de fruta?’. Diego respondia, ‘*chi*’, em vez de ‘*sí*’, como se fosse um menininho.”

Uma vez, Adelina Zendejas e Carlos Pellicer estavam almoçando no pátio da casa de Coyoacán quando Frida atirou uma garrafa de água em Diego. Rivera se abaixou e a garrafa passou zunindo por sua cabeça. O barulho do vidro se espatifando no chão de pedra fez com que ela saísse de seu transe de fúria. Ela começou a chorar. “Por que eu fiz isso?”[866], perguntou. “Me digam, por que eu fiz isso? Se eu continuar desse jeito, prefiro morrer!” Depois do almoço, levando Adelina de carro para casa, Rivera disse: “Preciso

interná-la em algum lugar. Não é possível continuar assim”. Como todo mundo, exceto Cristina, Diego afastou-se de Frida. Judith Ferreto tentava explicar a Kahlo[867] que Rivera tinha de se distanciar dela porque ele a amava tanto que não conseguia suportar a ideia de testemunhar seu sofrimento. Às vezes essa explicação era consoladora, mas em geral Frida sentia amargura:

Toda noite ele fica até tarde na rua[868]. Ele nunca volta pra casa cedo, nem uma noite sequer. Aonde ele vai? Eu já não pergunto mais nada. Talvez ele vá ao cinema ou ao teatro com seus amigos arquitetos, a palestras. Todo dia [ele aparece] às onze ou à meia-noite; à uma ou quatro da manhã. Vindo de onde? Quem sabe. Na manhã seguinte, ele acorda e vem me cumprimentar. “Como vai, *linda*?” “Bem, e você?” “Melhor.” “Vem almoçar em casa?” “Não sei, eu mando avisar.” Ele geralmente come no estúdio. O almoço é mandado pelo Oswaldo. Eu como sozinha. À noite eu não o vejo porque ele chega muito tarde. Eu tomo meus comprimidos, e nunca o vejo, ele nunca fica comigo, e ele é um horror, e não gosta que eu fume, e não gosta que eu durma, porque faz escândalo tão grande por causa de tudo que acaba me acordando. Ele precisa da liberdade dele e a tem.

“Naquele período final e trágico, as relações dela com Diego[869] ficaram terríveis”, comenta a escritora Loló de la Torriente.

Alguns momentos de doçura, tranquilidade e afeto, outros de tempestuosidade e fúria. Pacientemente o *maestro* brincava com ela, era condescendente, suportava todos os ataques de ódio, fazia as vontades dela, mas terminava chamando o médico, que a acalmava com paliativos. Ela ia dormir e então aquela casa enorme ficava parecendo um sepulcro. [...] Durante aquele período, Frida pouco falava. Ela ficava deitada ou sentada junto ao janelão do quarto, olhando o movimento dos pombos, galhos e da fonte no jardim.

Os sentimentos de Frida por Diego mudavam de hora em hora, de minuto a minuto.

Ninguém sabe quanto eu amo o Diego[870], mas ninguém sabe também como é difícil viver com esse *señor*. E ele é tão estranho em sua maneira de viver que eu preciso adivinhar se ele me ama; porque eu acho que ele me ama, mesmo que seja “à sua maneira”. Eu sempre digo esta frase quando nosso casamento está em discussão: que

nós “juntamos a fome com a vontade de comer”.

Supostamente Frida queria dizer que ela sentia fome e Diego era voraz; a fome consome tudo que pode, a voracidade consome tudo que quer, aqui e ali, em nome do seu próprio prazer.

Os excessos emocionais de Frida estavam intimamente ligados à sua dependência cada vez maior das drogas. Ela recebera permissão^[871] para adquiri-las de uma secretaria do governo, mas agora sua necessidade ia muito além do que ela podia comprar por vias legais, e invariavelmente ela recorria a Diego, que sempre sabia como encontrá-las. Às vezes, Frida ficava descontrolada e dava telefonemas desesperados para os amigos, a fim de pedir dinheiro emprestado. A coisa chegou a tal ponto que a certa altura Diego tentou aplacar o vício da esposa substituindo os remédios por álcool. Frida passou a beber dois litros de conhaque por dia — sem abrir mão das drogas.

Ela tomava doses elevadas e misturava as substâncias de maneiras pouco ortodoxas. Em diversas ocasiões, quando foi ajudar Cristina a cuidar de Frida, Raquel Tibol presenciou Kahlo colocar duas, três ou mais doses de Demerol em uma seringa e adicionar vários frascos de outros medicamentos. Frida pediu a Tibol que injetasse, e como suas costas eram uma massa de crostas de feridas causadas por outras injeções e cicatrizes de operações, era difícil encontrar um local adequado para aplicar a injeção. Frida gritava: “Toque aí, toque aí, e onde achar um ponto macio, injete!”.

“Uma vez eu fui vê-la com Lupe Marín”^[872], recorda Jesús Ríos y Valles.

Ela estava completamente perdida. Ela me pediu para arranjar uma injeção. Eu perguntei: “Onde vou arrumar isso?”. E eu disse a ela que Diego e o médico dela tinham me falado que ela não podia mais tomar injeções. Frida ficou enlouquecida. Ela pediu “Por favor! Por favor!”. Eu disse: “Em todo caso, onde vou conseguir isso?”. Ela disse: “Abra aquela gaveta”. Na gaveta, atrás de um conjunto de desenhos de Diego, havia uma caixa com milhares de ampolas de Demerol.

Frida tinha passado um ano inteiro sem pintar quase nada quando, na primavera de 1954, ela se obrigou mais uma vez a sair da cama e entrar no estúdio. Lá, presa à cadeira de rodas por uma faixa que servia como apoio para as costas, ela trabalhava no cavalete pelo máximo de tempo que

conseguia resistir à dor, depois continuava pintando na cama.

A pintura era agora um ato de devoção. Ela pintou quadros que comunicavam sua fé política e diversas “naturezas-mortas cheias de vida”; todas as telas possuem uma qualidade visionária e uma espécie de exuberância que tem muito a ver com o efeito de euforia do Demerol. Uma *Natureza-morta* de 1954 está dividida em quatro partes (terra e céu, dia e noite), e os raios do Sol tornam-se uma trama de raízes ou veias vermelhas incandescentes que envolvem as frutas e a pomba aninhada em meio a elas. No ponto em que as raízes acabam, na parte inferior da tela, formam a palavra “luz”, além do nome de Frida. Embora essa pintura seja de execução tosca, dissonante no uso das cores e de conceito pouco sutil, há algo galante na paixão e na esperança que Frida projeta nas laranjas e melancias. Fica claro que, ao mesmo tempo em que pintava o abraço da luz na vida, ela sabia que a noite derradeira estava próxima.

A fim de encontrar o cenário para a expressão de sua fé política, Frida mais uma vez recorreu aos *retablos*. Em *Frida e Stálin*, ela está sentada diante de um enorme retrato do líder russo escorado em seu cavalete; como a imagem de seu médico em *Autorretrato com o retrato do doutor Farill*, o retrato de Stálin funciona como o santo intercessor de um ex-voto. Da mesma maneira, em *O marxismo trará saúde aos doentes* a protagonista, usando um colete ortopédico, é salva pelo santo milagreiro Karl Marx (figura 80), cuja cabeça (com a barba branca) flutua no céu; da cabeça sai uma mão, que estrangula uma águia norte-americana, caricatura do Tio Sam. Da cabeça de Marx projeta-se, do outro lado, uma pomba branca da paz, que paira, em atitude protetora, sobre a cabeça de Frida e sobre um globo em que se destaca um enorme continente vermelho, sem dúvida a União Soviética. O solo sob os pés de Frida também foi politizado. Sob a pomba da paz e a Rússia correm rios azuis; sob o céu noturno que circunda a águia estadunidense, correm rios vermelhos. Duas gigantescas mãos sem corpo (uma com o olho da sabedoria na palma) descem do céu (das adjacências da cabeça de Marx) para escorar Frida. As mãos “marxistas” e o livro vermelho, provavelmente *O capital*^[873], que ela segura lhe permitem deitar fora as muletas. Frida disse a Judith Ferreto que, neste quadro, “Pela primeira vez não estou chorando”^[874].

Embora nessas telas tremulem bandeiras, voem pombas da paz e heróis marxistas ocupem os céus, as últimas obras de Frida continuaram sendo

pessoais e autorreferenciais; elas jamais poderiam servir como veículos de propaganda política. Pelo contrário, como orações, eram afirmações de fé. Ela sabia disso quando se queixou, em tom de amarga frustração, com sua enfermeira sobre a sua incapacidade de pintar quadros de valor social. “Eu não consigo, eu não consigo!”^[875] De fato, ela sabia que não conseguia, mesmo que tenha dito a Antonio Rodríguez: “Eu quero que a minha obra seja uma contribuição^[876] à luta pela paz e pela liberdade” e, “se eu não transmito mais ideias na minha pintura, é porque não tenho nada a dizer, e sinto que não tenho autoridade pra dar lições; mas nunca é porque julgo que a arte deva ser uma coisa muda”. Os quadros de Frida nada tinham de mudos. Em alto e bom som, eles berram mensagens pessoais, com tanta paixão que não sobram decibéis para a propaganda.

Como *Vitrine em Detroit*, a curiosa e feia paisagem chamada *Os fornos de olaria* foi inspirada por algo que Frida viu num passeio. Num dia de primavera, o dr. Farill^[877] levou-a a uma excursão de carro pelas cercanias da cidade. Eles passaram por um grupo de fornos de olaria, e alguma coisa na beleza triste e arcaica dos fornos arredondados chamou a atenção da dupla de aleijados. O dr. Farill disse que gostaria de pintar os fornos. Frida anunciou que ela mesma pintaria. Quando o médico sugeriu que ela fizesse ali mesmo alguns esboços, Frida respondeu que não precisava, pois levaria na cabeça o esboço. *Os fornos de olaria* mostra um grupo de fornos com um homem de sombreiro sentado atizando um dos fornos com uma vara comprida. O estilo atesta que Frida perdera o controle. As pinceladas são confusas e desordenadas; o *impasto* é arenoso; a cor é sombria. O teor desagradável da cena é salientado pelas árvores arrasadas e sem folhas e por agourentas nuvens de fumaça que se erguem dos fornos. Uma vez que era desejo expresso de Frida ser cremada, a visão dos fornos de olaria em seu passeio com o cirurgião provavelmente a fez voltar seus pensamentos para seu próprio fim. Certamente o quadro pressagia a morte.

Raquel Tibol, que estava com Frida na ocasião, lembra que, ao concluir a tela, ela lançou ao quadro um olhar solene, mas indiferente, e perguntou: “Você viu o outro?”^[878] É o meu rosto dentro de um girassol. Foi uma encomenda. Não gostei da ideia; me parece que estou afogando dentro da flor”. Tibol encontrou o quadro a que Frida se referia e trouxe a obra para a artista. Como *Os fornos de olaria*, fora pintado de maneira impetuosa, às pressas, com *impasto* grosso. Tibol relembra:

Irritada pela energia vital que irradiava de um objeto que ela havia criado, uma energia que em seus próprios movimentos ela já não possuía mais, Frida pegou uma faca feita em Michoacán, que tinha gume afiado e, sobrepujando a lassidão produzida por suas injeções noturnas, e com os olhos rasos d'água e um risinho convulsivo nos lábios trêmulos, começou a arranhar a tela, lentamente, bem lentamente. O ruído do aço contra a tinta a óleo seca foi aumentando, como um lamento no espaço de Coyoacán, onde tinha nascido. [...] Ela arranhou, rasgou tudo, aniquilando, destruindo a si mesma; era seu sacrifício, e sua expiação.

Frida talvez tenha sentido repulsa da energia radiante do autorretrato como girassol, mas, à medida que a escuridão de seu próprio crepúsculo ia ficando mais espessa, ela quis ficar mais perto da luz. Em junho, ela pediu que sua cama de quatro colunas fosse deslocada do seu quartinho de canto para o corredor adjacente, que levava ao estúdio. Segundo Frida, ela desejava ver mais plantas; o minúsculo corredor tinha portas de metal envidraçadas que se abriam para um lance de escadas que desembocava no jardim. De seu ponto de observação, ela podia ver os pombos que viviam nos potes de cerâmica que Rivera encaixara nas paredes de pedra esburacadas da ala nova da casa. Quando caíram as chuvas de verão, ela passou horas contemplando o alvoreço da luz nas folhas, os galhos balançando ao sabor do vento e a chuva tamborilando nas calhas.

Mariana Morillo Safa relembra:

Em seus últimos dias^[879] ela ficava deitada, incapaz de se mover. Ele era toda olhos. Eu não podia suportar a ideia de vê-la de novo. O temperamento dela estava totalmente mudado. Ela brigava com todo mundo. Uma vez que eu ficava pouco tempo, ela era gentil comigo. Mas era como se estivesse pensando em outras coisas e tentando ser gentil. Ela não suportava barulho e não queria muita gente perto dela. Ela não queria ver crianças. Só conseguia mexer os braços e as mãos, e jogava coisas nas pessoas. “Parem de me aborrecer! Paz!”, ela gritava, e dava bengaladas nas pessoas. Ela gritava: “Me traga isso! Estou falando com você!”. A bengala ficava ao lado da cama e, se você não fizesse rapidamente o que ela mandava, ela a usava. Ela ficava bastante impaciente por não conseguir fazer as coisas sozinha. Tudo que ela conseguia fazer era pentear os cabelos e passar batom. Antes ela não usava maquiagem, só batom. No fim da vida, usava maquiagem, e não conseguia controlar as cores. Era grotesco. Ela era uma

imitação horrível da antiga Frida Kahlo.

Judith Ferreto:

Durante aqueles dias^[880] ela estava se deteriorando rapidamente. [...] Acho que ela anteviu o que ia acontecer e foi afundando, afundando. [...] Naquela manhã ela me ligou. Eu sempre sabia pela voz dela como ela estava; é muito fácil notar na voz quando uma pessoa está completamente desesperada, e ela estava completamente desesperada naquele dia. Ela disse: “Oh, Judy, por favor, venha! Você pode vir aqui, Judy, me ajudar? Não consigo fazer nada. Estou completamente descontrolada. Por favor, venha me ajudar”.

Eu fui e passei quase o dia todo com ela^[881]. Ela estava pintando no estúdio. [...] Ela era sempre tão bonita, com lindos vestidos. Mas naquele dia estava diferente. O vestido plissado estava mal-ajambrado, os cabelos, completamente desgrelhados, os olhos, fora das órbitas. Ela estava pintando, então as mãos e os nós dos dedos estavam salpicados de tinta, e tudo o mais. [...] Eu a abracei com todo o meu amor e a levei para a cama e perguntei: “Quer que eu arrume você?”. Ela respondeu “Sim”. Eu perguntei: “Que vestido você quer usar?”. Ela disse: “Por favor, me traga aquele que você preparou antes de ir embora, porque aquelas coisas foram feitas com amor, e não há mais amor à minha volta agora, e você sabe que o amor é a única razão pra se viver. Então me traga aquele que você preparou com tanto amor”. Eu arrumei os cabelos dela e tudo o mais, e ela ficou descansando [...] tão doce, tão furiosa, tão terrível.

A visita terminou com uma briga e uma reconciliação. Alguns amigos que tinham ido ver Frida ficaram tempo demais, e Judith, vendo que Frida estava muito cansada, pediu que fossem embora. Kahlo se enfureceu, por julgar que Ferreto estava dando ordens e querendo mandar em sua própria casa. Mas depois as duas fizeram as pazes, e Frida tentou pressionar a ex-enfermeira a aceitar como presente um anel ou um vestido *tehuano*; Judith recusou ambos. Ela explicou:

Naquele dia eu fiquei exasperada porque constatei que, como enfermeira, era impossível ajudar Frida Kahlo. Eu já a tinha visto em muitas crises ao longo da vida, e na maioria delas eu a ajudara, mas isso foi quando Frida tinha as duas pernas, e eu sabia que com apenas uma perna seria impossível conseguir ajudá-la.

Durante aqueles dias, às vezes algumas crianças iam visitá-la em casa [...] inclusive a

filha da irmã dela, que ela amava tanto. E depois que elas iam embora, ela dizia: “Oh, Judy, eu não gosto mais de crianças. Eu não as quero aqui. Não posso dizer pra não virem, porque isso não é bom, mas eu preferia não ver crianças nunca mais”. Depois da amputação ela passou a detestar crianças. [...] A operação destruiu a personalidade dela. Ela amava a vida, amava de verdade, mas ficou completamente diferente depois que amputaram a perna dela.

No fim de um daqueles dias, Carlos Pellicer apareceu, e eu fiquei tão feliz, porque já estava quase na hora de eu ir embora, e o dia tinha sido terrível. No último momento antes de eu ir, ela pegou uma boneca sem perna e disse: “Esta aqui sou eu sem a minha perna”. Foi o último presente que ela me deu, e também um ramalhete de lindas flores, dentro de um copo pequeno. Ela disse: “Leve-as com você”. E eu peguei um táxi, e no caminho joguei as flores na rua. Eu estava furiosa com a vida. E foi a última vez que eu a vi.

No fim de junho, a saúde de Frida pareceu dar sinais de melhora. “O que você vai me dar como prêmio[882], já que estou melhorando?”, ela provocava. Sem esperar pela resposta do interlocutor, ela mesma dizia: “O que mais queria ganhar é uma boneca”. Ela era exigente com os amigos, e insistia, quando falava com algum deles ao telefone, por exemplo, que prometessem visitá-la. “Logo” não era uma resposta que ela julgava aceitável; a pessoa precisava garantir que iria vê-la naquela mesma tarde. Ela implorava às pessoas que passassem a noite com ela. Ela convidou inclusive Lupe Marín[883], com quem tivera uma lacrimosa reconciliação. Lupe recusou o convite.

Ela alimentava muitas esperanças e fazia planos para o futuro. Dizia que queria adotar uma criança[884], e falava de seu anseio de viajar. Um convite para ir à Rússia deixou Frida seduzida[885], mas ela alegou que não faria isso sem Rivera, que ainda não tinha sido readmitido no Partido Comunista, apesar das inúmeras tentativas. Frida ficou empolgada com a perspectiva de viajar para a Polônia[886], onde planejava submeter-se a um tratamento médico recomendado pelo dr. Farill. Diego, dizia ela, achara uma boa ideia e tinha até se oferecido para acompanhá-la. O que mais gerava expectativa em Frida era a proximidade da comemoração de suas bodas de prata. No dia 21 de agosto, ela e Diego teriam celebrado 25 anos de casamento. Ela disse a uma amiga: “*Traigan mucha raza*[887] [tragam um monte de gente], porque

teremos uma grande *fiesta* mexicana!”. Ela já tinha inclusive comprado um presente para Diego, uma antiguidade: um lindo anel de ouro. Ela queria que a comemoração de seu aniversário de casamento fosse uma evento popular, como uma *posada*. Todo o povo de Coyoacán compareceria.

Em 2 de julho de 1954, num daqueles dias frios e úmidos da estação chuvosa, Frida desobedeceu às ordens médicas e saiu da cama para participar de uma manifestação comunista. Embora estivesse convalescendo de uma broncopneumonia, ela quis expressar sua solidariedade com a multidão de mais de 10 mil mexicanos que saíram às ruas, numa caminhada da praça Santo Domingo até o Zócalo a fim de protestar contra a deposição do presidente esquerdista da Guatemala Jacobo Árbenz e a imposição — patrocinada pela cia — de um regime reacionário chefiado pelo general Castillo Armas. Foi a última aparição pública de Frida, que ela transformou em um espetáculo heroico. Enquanto Diego ia lentamente empurrando Kahlo na cadeira de rodas pelas ruas esburacadas, figuras de proa do mundo da cultura mexicana vinham logo atrás, na sua esteira.

Como em tantos murais de Rivera, Frida era um exemplo vivo de fortaleza moral, um ponto de convergência para o fervor revolucionário. Fotografias tiradas durante a manifestação mostram a pintora empunhando na mão esquerda uma faixa com um desenho da pomba da paz; a mão direita está cerrada, formando um punho pronto para a luta. O rosto, esquelético e exausto, aparenta ser dez anos mais velho, um campo de batalhas de sofrimento. Doente demais para dar-se o trabalho de se incomodar com afetação e coquetismo, ela não tinha arrumado a cabeleira com sua habitual coroa de tranças. Em vez disso, simplesmente cobriu os cabelos com um velho lenço dobrado. Os únicos sinais de sua usual extravagância eram os muitos anéis, que faziam seu punho erguido reluzir como um cetro. Frida suportou com firmeza o desconforto de ficar horas a fio sentada na cadeira de rodas, e sua voz juntou-se ao coro da multidão: “Gringos asesinos, fuera!”^[888]. Quando finalmente voltou para casa, teve a satisfação de saber que sua presença tinha significado muito para seus colegas manifestantes. Ela confidenciou a uma amiga: “Eu só quero três coisas na vida^[889]: viver com Diego, continuar pintando e fazer parte do Partido Comunista”.

Ela já não teria mais essas coisas por muito tempo. Como resultado de sua participação no protesto, a pneumonia recrudesceu e, para piorar as coisas, dias depois ela saiu da cama à noite^[890] e, mais uma vez desobedecendo às

ordens médicas, tomou um banho, o que fez com que caísse gravemente doente.

Frida sabia que estava morrendo. Em uma das últimas páginas do seu diário, ela desenhou esqueletos usando trajes como nas *calaveras* de Posada. Com letras em negrito, escreveu: “muertes en relajo” (a morte se divertindo). Para ela, a morte era um fato da vida, parte de um ciclo eterno, algo a ser enfrentado diretamente, de peito aberto. “Procuramos calma ou ‘paz’”, ela escreveu no diário, “porque antecipamos a morte, pois morremos a cada momento.” Quando o Cachucha Manuel González Ramírez foi vê-la, pouco antes de sua morte, ela discutiu abertamente com ele os detalhes de seu funeral. “Não foi complicado nem desagradável falar da morte [dela]”^[891], relembra González Ramírez, “porque Frida não tinha medo.” O que a preocupava, contudo, era a ideia de ser baixada à terra deitada. Frida explicou que tinha sofrido tanto e tantas vezes, em tantos hospitais, nessa posição, que não queria ir deitada para a sepultura. Por isso, pediu para ser cremada.

Na véspera de seu aniversário, ela disse a Teresa Proenza: “Vamos começar a comemorar meu aniversário”^[892]. Como presente, quero que você fique aqui pra me fazer companhia, e assim acorde aqui amanhã”. Teresa concordou, e na manhã seguinte pôs para tocar um disco com “Las mañanitas”, a canção de aniversários no México, para que Frida acordasse com a música. Frida passou a manhã na cama, dormindo sob efeito dos remédios que havia tomado. Quando ela acordou, recebeu algumas visitas. Mais tarde, vestiu seu pesado *huipil* de algodão de Yalalag, com a borla de seda lavanda, maquiou o rosto e foi levada para o andar térreo. Lá, rodeada de flores dos buquês de aniversário que ganhara, ela recebeu os amigos, um vaivém de pessoas, uma centena de convidados que se serviram do almoço de pratos mexicanos — *mole* de peru, *chilli* e *tamales* com *atole*. Frida estava exalando a velha vivacidade. Às oito da noite ela subiu e, no seu quarto, continuou sendo o centro das atenções. Ela sentiu enorme alegria com uma carta das mulheres do Partido Comunista. E encantou-se também com um soneto enviado por Carlos Pellicer.

Nas últimas páginas do diário de Frida, há estranhas figuras femininas aladas, desenhadas de maneira muito mais caótica do que os autorretratos alados de meses anteriores. A anotação final é um desenho de um anjo negro nos céus — certamente o anjo da morte. Tais figuras sinalizam o desejo de transcendência que é a contraparte do desejo de enraizamento terreno

expresso em outros desenhos de Frida: mesmo sua ideia da morte estava dividida entre as tradições católicas e pagãs. As últimas palavras de seu diário revelam, com tremenda pungência, sua vontade de olhar com *alegría* as realidades mais tristes e desanimadoras: “Espero a partida com alegria — e espero nunca mais voltar — Frida”.

Essas palavras e seus derradeiros desenhos sugerem que Frida cometeu suicídio, embora oficialmente sua certidão de óbito registre embolia pulmonar[893] como a causa da sua morte em 13 de julho de 1954, uma terça-feira. Certamente a versão de Rivera para a morte da esposa não exclui a possibilidade de suicídio, mas ao mesmo tempo mantém a imagem de Frida como indomável em sua batalha pela vida. Ele disse que, na noite anterior ao falecimento, ela estava gravemente debilitada pela pneumonia.

Eu fiquei sentado ao lado dela[894] até as 2h30 da manhã. Às quatro ela se queixou de um grave desconforto. Quando o médico chegou, ao romper do dia, constatou que ela havia morrido pouco antes, em decorrência de uma embolia dos pulmões.

Quando entrei no quarto dela para vê-la, seu rosto estava tranquilo e parecia mais belo do que nunca. Na noite anterior ela me dera um anel que comprara para mim como presente por nosso aniversário de 25 anos de casamento. Perguntei por que razão ela estava me presenteando com tanta antecedência, já que ainda faltavam dezessete dias. Ela respondeu: “Porque eu sinto que vou te deixar muito em breve”.

Mas, embora ela soubesse que ia morrer, deve ter lutado muito pela vida. Caso contrário, por que então a morte teria sido obrigada a pegá-la de surpresa, roubando-lhe o ar enquanto ela dormia?

Muitos amigos de Frida não acreditam que ela tenha tirado a própria vida. Até o último momento, dizem eles, Frida manteve a esperança e a vontade corajosa. Outros suspeitam que ela tenha tomado uma overdose de drogas que pode — ou não — ter sido accidental. É verdade que estava com problemas de circulação e o surto recente de broncopneumonia a deixara fragilizada.

Depois que Frida morreu, o amigo jornalista Bambi publicou no *Excelsior*[895] uma longa reportagem sobre suas últimas horas. A matéria afirmava que na noite anterior ela não recebera visitas porque estava sentindo muitas dores. À tarde Diego havia ficado um pouco com ela. Os dois conversaram e deram boas risadas juntos, e ela disse que tinha passado a

maior parte da manhã dormindo, seguindo recomendação do dr. Velasco y Polo. Ela fez piada sobre uma xícara com bico, especial para dar de comer a doentes, que sua enfermeira, a señora Mayet (que voltara a trabalhar para ela) tinha comprado para alimentá-la com líquidos. Aquele, disse Frida, era “o ano do caldo”. Sua impressão era que não tinha comido outra coisa a não ser sopa.

Naquela noite, Frida deu a Diego o anel de presente de aniversário de casamento, e disse que queria se despedir dele e de alguns dos amigos mais próximos. Às dez da noite, Rivera telefonou para o dr. Velasco y Polo[896]: “A Frida está muito mal, eu gostaria que o senhor viesse vê-la”. O médico chegou e encontrou Frida em situação crítica, em função da broncopneumonia. Quando saiu da beira da cama e desceu, Rivera estava sentado, conversando com um amigo. O médico disse: “Frida está muito ruim”. Diego respondeu: “Sim, eu sei”. O médico insistiu: “Não, ela está muito mal mesmo, com uma febre alta”. Diego devolveu: “Sim”.

Às onze da noite[897], depois de beber um suco de frutas, Frida adormeceu, com Diego sentado a seu lado. Certo de que ela pegara no sono, ele saiu para passar o resto da noite no estúdio em San Ángel. Às quatro da manhã, Frida acordou queixando-se de dores. A enfermeira a acalmou, arrumou os lençóis e ficou junto da patroa até que ela adormecesse novamente. Às seis da manhã, ainda estava escuro quando a enfermeira ouviu alguém bater à porta; no caminho para abri-la, ela parou na cama de Frida para ajeitar as cobertas. Os olhos de Kahlo estavam abertos e fixos. Ela tocou as mãos de Frida. Estavam frias. A señora Mayet chamou o motorista de Rivera e contou o que tinha acontecido. O velho motorista, que tinha trabalhado para Guillermo Kahlo e conhecia Frida desde recém-nascida, foi dar a notícia a Diego. “*Señor*”, disse ele[898], “*murió la niña Frida*” (Senhor, a menina Frida morreu).

Capítulo 25

VIVA LA VIDA

Quando Frida morreu, o rosto rotundo e geralmente entusiasmado de Rivera ficou desfigurado e cinzento. “Em questão de horas ele se tornou um velho[899], pálido e feio”, relembra uma velha amiga. Um repórter do *Excelsior* veio tirar fotos e colher um depoimento de Diego, que se recusou a ser entrevistado. “Eu te imploro que não me pergunte nada”[900], ele disse, virou o rosto para a parede e permaneceu em silêncio.

A notícia da morte de Frida se espalhou rapidamente. Logo de manhã bem cedo, Diego ligou para Lupe Marín, e ela e Emma Hurtado, que pouco depois seria a quarta esposa de Rivera, foram juntas de carro para a casa da terceira mulher de Diego. “Diego estava completamente sozinho”[901], recorda-se Lupe. “Fiquei junto dele e segurei sua mão. Por volta das 8h30 da manhã, os amigos de Frida começaram a chegar, e eu disse adeus e fui embora.”

Frida estava deitada na cama de quatro colunas, com uma saia *tehuana* preta e seu *huipil* de Yalalag branco. Os amigos trançaram e enfeitaram seus cabelos com fitas e flores, e a embelezaram com um par de brincos, colares de prata, coral e jade, e cruzaram suas mãos sobre o corpo; em cada dedo puseram um anel. Um travesseiro branco com laços engomados de renda mexicana emoldurava seu rosto. Ao lado da cabeça, um vaso de rosas. Debaixo da bainha da saia comprida aparecia um único pé, cujas unhas estavam pintadas com esmalte vermelho brilhante. Junto dele, ramos de flores vermelhas. Da prateleira ao lado da cama, bonecas chinesas e ídolos pré-colombianos fitavam a cena.

Naquele dia, um enorme contingente de pessoas, muitas delas incapazes de segurar as lágrimas, passou em fila pela cama de Frida. Olga Campos estava entre os primeiros enlutados a chegar. “Foi terrível pra mim!”[902] Frida ainda estava quente quando cheguei, por volta das dez ou onze da manhã. Ela ficou

com a pele arrepiada quando eu a beijei, e comecei a berrar: ‘Ela está viva! Ela está viva!’. Mas ela estava morta.”

Bernice Kolko chegou ao meio-dia. “Naturalmente, quando cheguei àquela casa[903] eu fiquei histérica. Encontrei a irmã dela, Cristina, que me levou a um canto e disse: ‘Perdemos a nossa Frida’. E eu fui até a cama dela, e a vi lá, e então esperamos um pouco. Não vimos Diego porque ele tinha se trancado no quarto”.

Às seis e meia da tarde, todas as joias, exceto os anéis, uma correntinha de Tehuantepec e algumas contas baratas e brilhantes foram tiradas do corpo de Frida e ela foi colocada num caixão cinza e levada para o Palácio de Belas-Artes. Segundo Bernice Kolko, “Diego foi com o motorista dele[904], sozinho no carro. Ele não quis que ninguém fosse junto com ele”.

Lá, no espaçoso saguão da imponente estrutura neoclássica do mais importante centro cultural mexicano, Frida Kahlo foi velada com grande pompa, tendo a seu lado um agitado Rivera. Diego tinha pedido ao dr. Velasco y Polo uma certidão de óbito[905], para que pudesse cremar o corpo de Frida, mas o médico se recusara, ao que tudo indica por razões legais. Então Rivera conseguiu o documento com um amigo e ex-cunhado, o dr. Marín. Mesmo com a certidão, Rivera ainda não estava convencido de que sua esposa tinha morrido.

Rosa Castro conta a história:

Quando ela estava lá, sendo cerimoniosamente velada[906] no Belas-Artes, Diego estava de pé com o dr. Federico Marín, irmão de Lupe. Eu fui até lá e perguntei: “Qual é o problema, Diego?”. Ele respondeu: “É que nós ainda não temos certeza se ela morreu”. O dr. Marín disse: “Eu eu te asseguro que ela está morta”. Diego disse: “Não, mas é que me horroriza saber que ela ainda tem ação capilar. Os pelos dela ainda se arrepiam. Me horroriza enterrá-la nessa condição”. Eu propus: “Mas é muito simples. Deixe que o doutor abra as veias dela. Se o sangue não estiver correndo, é porque ela está morta”. Então cortaram a pele de Frida, e não saiu sangue. Cortaram a jugular dela, e só pingaram duas gotas. Ela estava morta. Diego não queria acreditar, por causa do terrível desejo de não se separar dela. Ele a amava muito. Quando Frida morreu, ele parecia uma alma rachada em duas.

Ao longo de toda aquela noite e na manhã seguinte, Frida foi velada no gigantesco salão de pé-direito alto. O caixão foi posicionado sobre um

enorme pano preto esticado no chão, e rodeado por flores.

A permissão para que Frida ganhasse esse tipo de homenagem foi dada por Andrés Iduarte — velho amigo de Kahlo dos tempos da Preparatória, e que então ocupava o cargo de diretor do Instituto Nacional de Belas-Artes —, com a condição de que Diego promettesse deixar a política fora da cerimônia. “Nada de faixas, *slogans*, discursos, nada de política”[\[907\]](#), alertou. Diego havia concordado. “Sim, Andrés.” Mas, assim que a primeira guarda de honra, que consistia de Iduarte e vários outros funcionários do Departamento de Belas-Artes, entrou no vestibulo onde estava o caixão, Arturo García Bustos, discípulo de Frida, surgiu em meio a um grupo reunido em torno de Rivera e caminhou rapidamente na direção do caixão. De repente, o ataúde foi envolvido por uma brilhante bandeira vermelha decorada com um martelo e uma foice desenhados no meio de uma estrela branca.

Iduarte e seus assistentes se retiraram, consternados. De sua sala no andar de cima, o diretor mandou uma mensagem a Rivera, um lembrete ao muralista para que cumprisse sua promessa. Iduarte recebeu um bilhete dando conta de que Rivera estava tão transtornado pelo luto que nada seria capaz de perturbá-lo. Infelizmente para Iduarte, naquela ocasião o presidente Ruiz Cortínez estava ausente da capital, e então o diretor recorreu à secretaria da presidência em busca de conselho. Ele foi informado de que devia persuadir Rivera a remover a bandeira comunista, mas também devia evitar escândalos. Rivera, rodeado de amigos esquerdistas, estava irredutível. Ele ameaçou levar o corpo de Frida para o meio da rua[\[908\]](#) e ficar de guarda, caso a bandeira fosse retirada.

Iduarte ficou tremendamente aliviado quando o ex-presidente Lázaro Cárdenas chegou para tomar seu lugar na guarda de honra de Frida. Se um homem daquele calibre político estava disposto a tolerar a bandeira vermelha, talvez ela não fosse tão indecorosa assim. Um telefonema para a secretaria da presidência confirmou sua impressão. “Se o general Cárdenas está lá[\[909\]](#) na guarda de honra, você deve fazer o mesmo.”

Assim, um ídolo nacional foi transformado, ao menos temporariamente, em heroína comunista. Um dos resultados dessa “farsa russófila”[\[910\]](#), como a imprensa rotulou o episódio, foi que Iduarte perdeu o cargo (e retomou a cadeira de professor de literatura latino-americana na Universidade Columbia). Por sua vez, Rivera ficou contentíssimo ao ser readmitido às hostes do Partido Comunista, dois meses e meio após os funerais de Frida.

Ao longo da noite e na manhã seguinte, grupos de guardas de honra — incluindo comunistas notáveis, amigos íntimos e familiares — revezaram-se nos quatro cantos do local em que estava o caixão de Frida. Estavam presentes Lola Álvarez Bravo, Juan O’Gorman, Aurora Reyes, María Asúnsulo e o muralista José Chávez Morado. Também postaram-se em guarda três das irmãs de Frida e as filhas de Rivera, Lupe e Ruth. Dois representantes da embaixada russa marcaram presença por alguns minutos. Diego, vestido formalmente com um terno preto, o rosto torcido de exaustão e luto, passou a noite ao lado do caixão e tomou parte em diversos turnos da vigília de honra. Ele tinha se recomposto o suficiente para apertar as mãos dos que tinham ido ali prestar condolências e cooperar com a imprensa. Ele disse a um repórter de jornal^[911] que Frida morrera de embolia pulmonar, na presença de um osteologista, entre as três e quatro da manhã. Com orgulho, declarou que sua esposa tinha pintado duzentos quadros ao longo da vida, que Frida era a única pintora hispano-americana a conquistar o Louvre e que sua última tela, pintada havia um mês, era uma natureza-morta de melancias, cheia de cor e *alegría*.

A última guarda de honra consistiu de Rivera, Iduarte, Siqueiros, Covarrubias, Henestrosa e o proeminente agrônomo e político de esquerda César Martino, além do ex-presidente Cárdenas e seu filho Cuauhtémoc. Ao meio-dia do dia 14 de julho, mais de seiscentas pessoas já tinham prestado homenagens junto ao caixão de Frida. Ao meio-dia e dez, Cristina Kahlo pediu que a multidão reunida cantasse o hino nacional e o “Corrido de Cananea”, balada que entrelaça a indignação diante das injustiças sofridas pelo povo mexicano e uma história de amor infeliz. Com grande solenidade, Cárdenas mexia os braços, para manter o ritmo. Rivera, Siqueiros, Iduarte e outros ergueram o caixão aos ombros e desceram com ele os amplos degraus de mármore do Palácio de Belas-Artes, sob chuva. Uma procissão de cerca de quinhentos pranteadores seguiu a pé o carro funerário, que ia lentamente descendo a avenida Juárez.

O crematório no Panteón Civil de Dolores (cemitério civil) era pequeno e extremamente primitivo. Na minúscula sala de cerimônia, acotovelaram-se amigos e familiares de Frida, representantes de países socialistas, secretários do Partido Comunista Mexicano e da Organização da Juventude Comunista, bem como expoentes do mundo cultural e literário. Do lado de fora, centenas de pessoas entre as lápides, sob a chuva incessante. O caixão de Frida foi

levado até a antecâmara e aberto. Ela jazia com um diadema de cravos vermelhos cingindo-lhe a cabeça e um *rebozo* cobrindo os ombros. Alguém pousou um enorme buquê de flores na cabeceira do caixão. Então, postando-se junto a Frida, e com Rivera ao seu lado, Andrés Iduarte fez uma grandiloquente oração fúnebre:

Frida morreu[912]. Frida morreu.

A brilhante e obstinada criatura que, em nossa época, iluminou as salas de aula da Escola Nacional Preparatória morreu. [...] Uma artista extraordinária morreu: espírito alerta, coração generoso, sensibilidade em carne viva, amor pela arte mesmo na morte, íntima do México em vertigem e graça. [...] Amiga, irmã do povo, grande filha do México, tu ainda vives. [...] Tu segues vivendo. [...]

Carlos Pellicer leu sonetos escritos para Frida. O verso de um deles diz: “Você estará sempre viva na terra[913], você será sempre um motim de auroras,/ a flor heroica de sucessivas madrugadas”. Adelina Zendejas falou de suas lembranças de Frida na Preparatória, e sobre a vida e a obra de Frida como exemplo de uma “vontade de ferro de viver”[914]. Juan Pablo Sainz, membro do Comitê Central do Partido Comunista Mexicano, discursou em nome do partido, aproveitando a ocasião para discutir problemas contemporâneos.

À uma e quinze da tarde[915], Rivera e vários familiares tiraram Frida do caixão e a puseram num carrinho automático que a levaria por um trilho de ferro até o forno crematório. Rivera ficou de pé ao lado dela, com os punhos cerrados, o rosto e corpo encolhidos de dor. Ele se abaixou para beijar a testa de Kahlo. Os amigos se aglomeraram para o último adeus.

Rivera quis se despedir de Frida com música[916]. Com os braços erguidos e punhos em riste, a multidão cantou a “Internacional”, o hino nacional, a “Jovem guarda”, marcha fúnebre de Lênin, e outras canções. Quando faltavam dez minutos para as duas da tarde, a porta se abriu e o carrinho com o corpo começou a se mover rumo ao forno. Agora os enlutados cantavam baladas de adeus: “Adiós, mi chaparrita”, “Adiós, Mariquita linda”, “La embarcación” e “La barca de oro”, que diz:

Vou-me agora para o porto onde o barco de ouro
Está à minha espera.

Estou partindo agora, este é meu adeus.
Adeus, meu amor, adeus para sempre.
Você nunca mais me verá, nem ouvirá minhas canções.
Mas os mares se inundarão com minhas lágrimas
Adeus, meu amor... adeus.

“Rivera ficou lá de pé, com os punhos cerrados”[\[917\]](#), lembra Monroy. “Quando a porta do forno se abriu para engolir o carrinho com o corpo de Frida, exalou-se um calor infernal que nos obrigou a recuar e nos amontoar contra a parede do fundo da sala, porque ninguém conseguia aguentar o calor. Só Diego não se moveu.”

Foi nesse ponto que aconteceu uma coisa quase tão grotesca quanto um dos *Caprichos* de Goya. Adelina Zendejas lembra: “Todo mundo estava segurando as mãos de Frida[\[918\]](#), quando o carrinho começou a levar o corpo dela para a porta do forno. De repente todos se alvoroçaram sobre o cadáver, sacudindo e dando puxões nos dedos, tentando arrancar os anéis, porque queriam ficar com alguma coisa que havia pertencido a ela”.

Houve choro e gritaria. Cristina ficou histérica[\[919\]](#) e começou a berrar quando viu o corpo da irmã deslizando no trilho a caminho do forno. Ela teve de ser levada para fora. E com motivo: no momento em que Frida entrou na fornalha, por causa do calor intenso o corpo ficou sentado, e a cabeleira em chamas[\[920\]](#) destacou-se do rosto, formando uma auréola. Siqueiros disse que, quando as chamas incendiaram a cabeleira de Frida, o rosto dela parecia sorrir, no centro de um enorme girassol.

O forno precário do antiquado crematório levou quatro horas para concluir sua tarefa. Durante a espera, a multidão seguiu cantando. Diego chorava e enterrava as unhas nas palmas das mãos, repetidas vezes, até sangrarem. Por fim, a porta do forno se abriu, e o carrinho incandescente carregando as cinzas de Frida saiu deslizando. Mais uma vez a rajada de calor sufocante[\[921\]](#) obrigou as pessoas a recuarem para o fundo da sala, cobrindo o rosto por proteção. Somente Diego e Cárdenas ficaram imóveis.

Durante alguns minutos as cinzas de Frida mantiveram-se no formato do seu esqueleto, antes de se dispersarem devido às correntes de ar. Quando Rivera viu isso, ele lentamente abaixou a mão fechada e a enfiou dentro do bolso do paletó, de onde sacou um pequeno caderno de esboços. Completamente absorto[\[922\]](#) no que estava fazendo, ele desenhou o

esqueleto prateado de Frida. Depois, com um pano vermelho, recolheu afetosamente as cinzas e as colocou numa caixa de cedro. E pediu que, quando morresse, suas cinzas fossem misturadas às de Frida[923]. (Pedido que nunca foi atendido, pois se julgou mais apropriado que o grande muralista fosse enterrado no túmulo dos cidadãos mais famosos do México, a Rotonda de las Personas Ilustres.)

Em sua autobiografia, Rivera escreveu: “13 de julho de 1954 foi o dia mais trágico da minha vida[924]. Perdi minha amada Frida, para sempre. [...] Agora é tarde demais, eu percebi que a parte mais maravilhosa da minha vida tinha sido meu amor por Frida”.

Pouco tempo depois do funeral de Frida, a neta de Rivera foi batizada na casa de Coyoacán. Para a ocasião, Diego vestiu um boneco de Judas, talvez um esqueleto, com roupas de Frida, e um saquinho contendo as cinzas[925] e o colete de gesso de Kahlo foram colocados dentro de um berço. Era um gesto que Frida teria aplaudido, um olhar festivo e *mexicanista* sobre a ancestral dualidade do nascimento como berço da morte e da morte como esteio da vida.

Quando o Museu Frida Kahlo foi inaugurado e abriu as portas pela primeira vez, em julho de 1958, as cinzas de Frida foram colocadas em um saco na cama; acima delas, uma máscara mortuária, enrolada em um de seus *rebozos* — uma Frida fantasmagórica sentada na cama. Uma guirlanda formava um arco sobre o conjunto, as flores ecoando na grinalda que adorna a criança morta na pintura acima da cama de Frida.

Depois, as cinzas foram colocadas em um vaso pré-colombiano no formato de uma fêmea gorda e sem cabeça, e um molde de bronze da máscara mortuária foi assentado no pedestal acima da urna, que parece prenhe de vida, idêntica ao ídolo de argila de *Quatro habitantes do México*, que Frida descreveu como grávida, “porque, mesmo estando morta, carrega dentro de si um filho vivo”[926].

Hoje, assim como era quando Frida vivia, sua casa está aberta às visitas. Em 1955, Rivera doou a casa — com toda a mobília folclórica e sua coleção de arte, incluindo pinturas de sua autoria e de outros artistas pertencentes a Frida[927] — ao povo mexicano, com o intuito de perpetuar a memória de sua esposa. “Fiz somente uma exigência”[928], disse Rivera, “a de que deixassem um cantinho para mim, para sempre que eu sentisse a necessidade de retornar à atmosfera que recriava a presença de Frida.”

Alguns visitantes do museu são amigos de Frida. Outros jamais a conheceram pessoalmente, mas saem da casa com a sensação de que, sim, conheceram a artista, pois as relíquias lá exibidas — suas roupas, joias, brinquedos, bonecas, cartas, bilhetes de amor a Diego, livros, materiais de arte, sua maravilhosa coleção de arte popular — propiciam um nítido e intenso retrato de sua personalidade e da maneira como ela viveu e trabalhou. Elas criam o cenário perfeito para as pinturas e desenhos pendurados naquela que outrora foi sua sala de estar. No andar superior, no estúdio de Frida, a cadeira de rodas está encostada ao cavalete. Um dos coletes de gesso, decorado com plantas e tachinhas, repousa sobre a cama de quatro colunas com seu dossel espelhado. As bonecas chinesas, substitutas dos filhos que Frida não teve, ainda olham fixamente da prateleira. Ao lado da cama há uma caminha de bonecas, agora vazia. No dossel de outra cama de quatro colunas há um esqueleto pendurado, e as muletas de Frida estão escoradas no pé da cama.

O museu faz mais do que recriar uma atmosfera; ele serve para nos convencer da especificidade e do realismo das fantásticas imagens nas pinturas de Frida e da íntima ligação entre sua vida e sua arte. Uma vez que era inválida, a casa de Coyoacán tornou-se seu mundo. Uma vez que era uma artista, os quadros pendurados naquela casa eram uma expansão e uma transformação desse mundo; de maneira poderosa, eles evocam e celebram a vida extraordinária que ela viveu ali dentro.

O último quadro que Frida pintou está pendurado na sala de estar (ilustração xxxv). Na tela, em cujo pano de fundo há um céu azul brilhante dividido em duas metades, uma mais clara, outra mais escura, há melancias, a fruta mais amada do México, inteiras, cortadas ao meio, divididas em quatro, esculpidas, aos pedaços. As pinceladas são executadas com muito mais controle do que outras naturezas-mortas tardias de Frida; a composição das formas é solidamente definida. É como se Frida tivesse reunido e concentrado toda a vitalidade que lhe restava a fim de pintar essa última declaração de *alegría*. Fatiados e cortados, os pedaços de fruta reconhecem a iminência da morte, mas sua saborosa polpa vermelha celebra a plenitude e inteireza da vida. Oito dias antes de morrer^[929], quando suas horas finais enegreciam de calamidade, Frida Kahlo mergulhou o pincel em tinta vermelho-sangue e inscreveu seu nome, a data e o local de execução da tela — “Coyoacán, México” — ao longo da polpa carmesim da fatia em primeiro

plano. Depois, em letras maiúsculas, escreveu sua derradeira saudação à vida:
viva la vida!



1. Fotografia de casamento de Guillermo Kahlo e Matilde Calderón, 1898.



2. Meus avós, meus pais e eu, 1936.



3. Frida (embaixo, à direita), depois de se recuperar da pólio, com membros da família. Na fileira de trás, a segunda a partir da direita, sua mãe; a quinta da direita para a esquerda, sua avó; sentada com as pernas cruzadas, sua irmã Cristina.



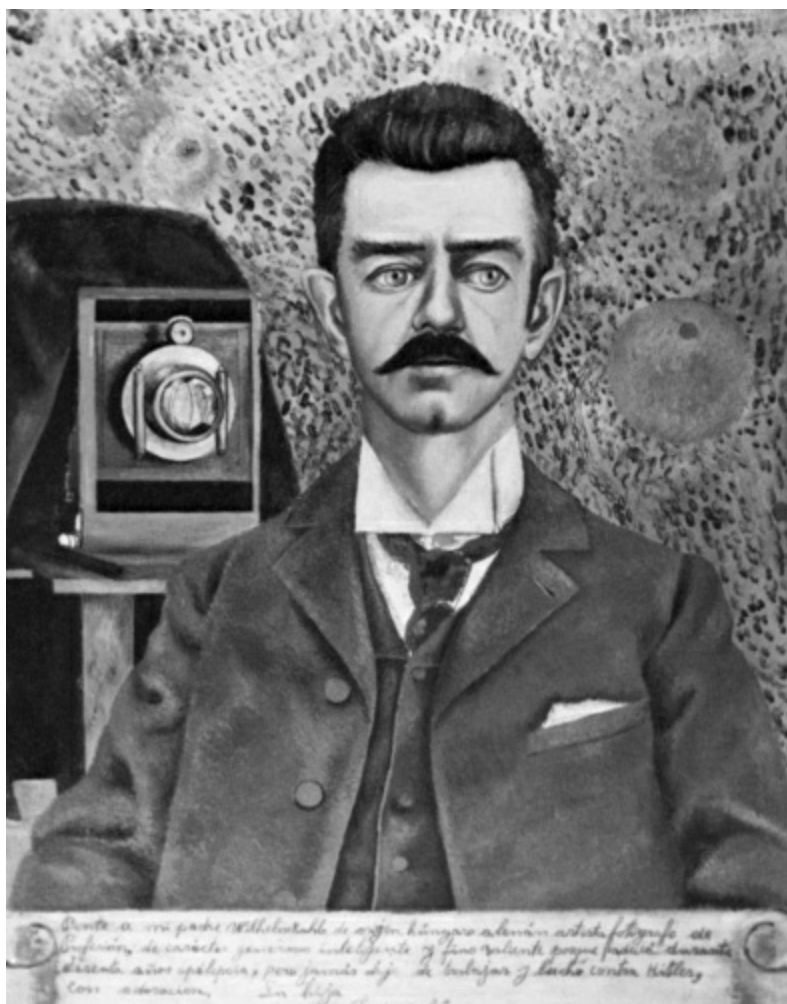
4. Eles pedem aviões e ganham asas de palha, 1938.



5. Quatro habitantes da Cidade do México, 1938.



6. Autorretrato fotográfico de Guillermo Kahlo, c. 1907.



7. Retrato de don Guillermo Kahlo, 1952.



8. Frida na época da escola, 1923.



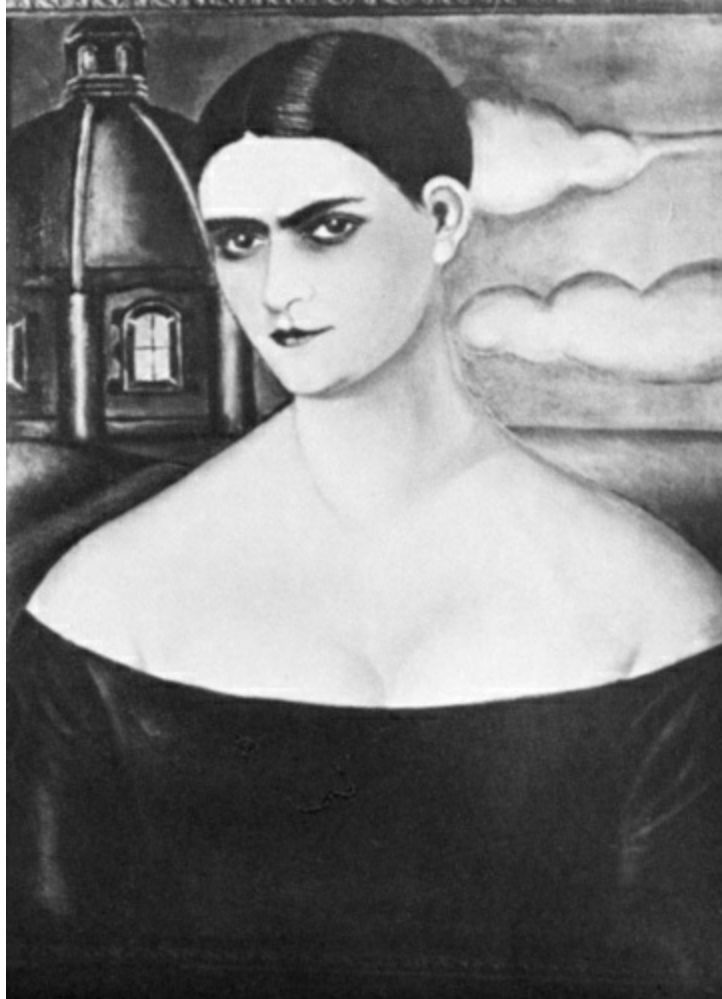
9. Alejandro Gómez Arias, c. 1928.



10. Desenho que Frida fez do acidente.



11. Frida (de pé, à esquerda, usando terno masculino) com membros da família. Na fileira de trás, a partir da esquerda: sua tia, a irmã Adriana, o marido de Adriana, Alberto Veraza; na fileira do meio: seu tio, sua mãe, sua sobrinha Carmen; na fileira da frente: Carlos Veraza, Cristina. Fotografia de Guillermo Kahlo, 1926.



12. Retrato de Adriana, 1927.



13. Retrato de Cristina Kahlo, 1928.



14. Retrato de Rivera de Frida distribuindo armas, em seu mural no Ministério da Educação, 1928.



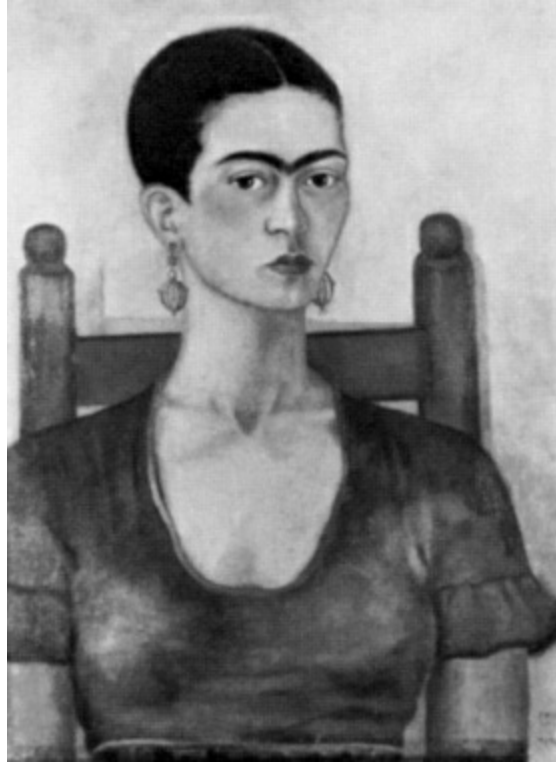
15. Niña, 1929.



16. O ônibus, 1929.



17. Frida e Diego no dia de seu casamento, 21 de agosto de 1929.



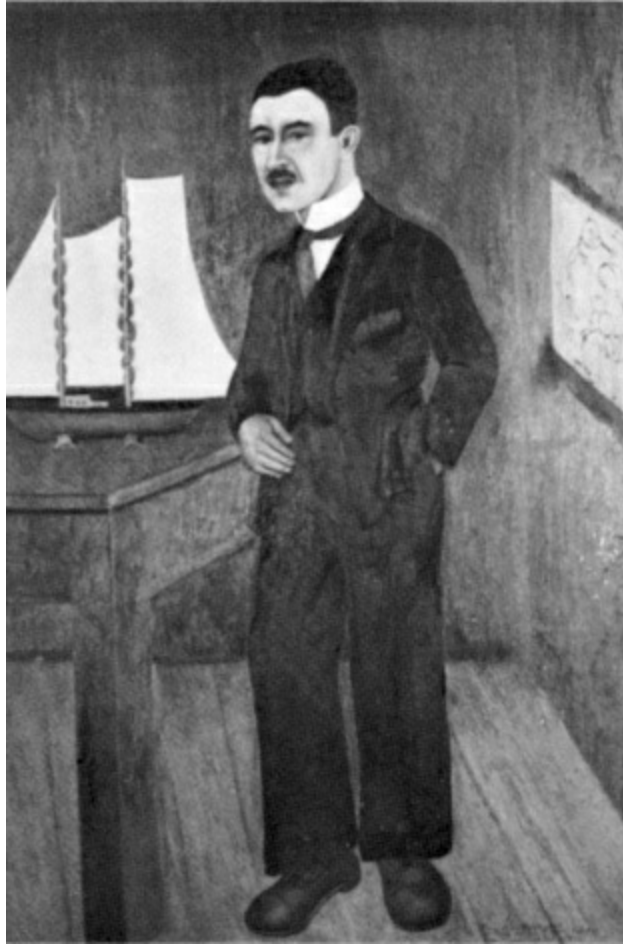
18. Autorretrato, 1930.



19. Retrato de Eva Frederick, 1931.



20. Retrato da dra. Jean Wight, 1931.



21. Retrato do dr. Leo Eloesser, 1931.



22. Luther Burbank, 1931.



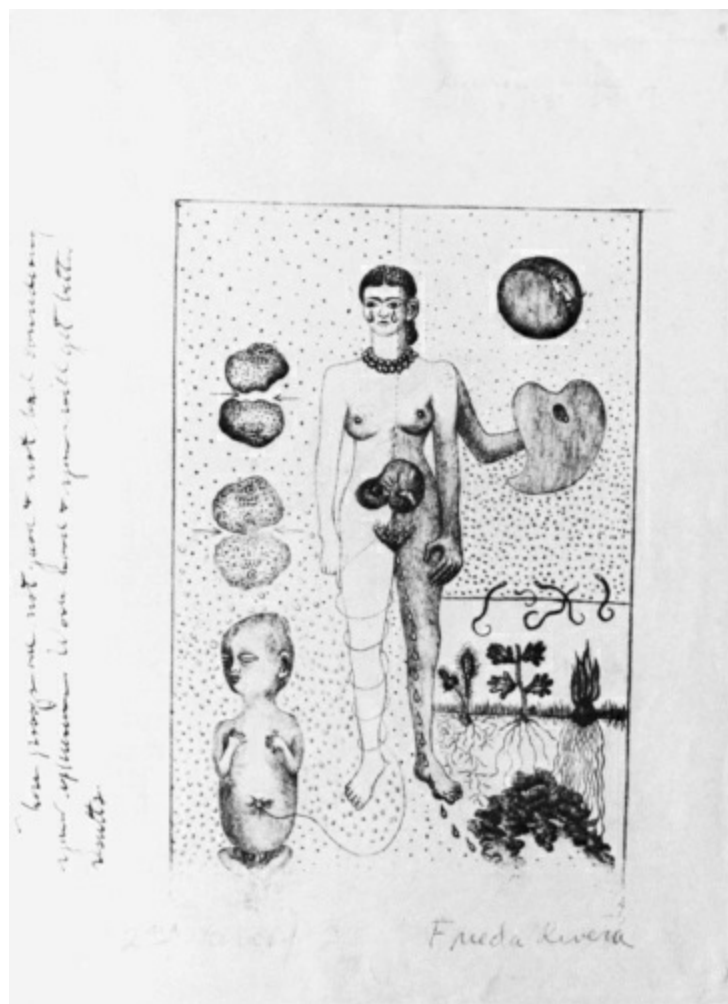
23. Frida e Diego no complexo River Rouge da Ford Motor Company, Detroit, 1932.



24. No andaime do Instituto de Artes de Detroit, 1932.



25. Com (da esquerda para a direita) Lucienne Bloch, Arthur Niendorff e Jean Wight, no telhado do Instituto de Artes de Detroit, observando o eclipse solar, 31 de agosto de 1932.



26. Frida e o aborto, 1932.



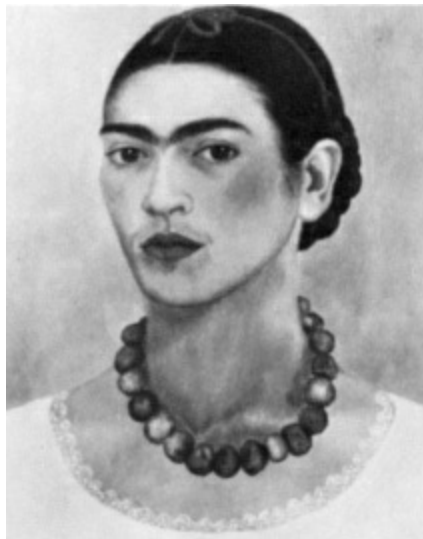
27. Após a morte da mãe. Fotografia de Guillermo Kahlo, 1932.



28. Autorretrato na fronteira entre México e Estados Unidos, 1932.



29. Pintando Autorretrato na fronteira.



30. Autorretrato, 1933.



31. Mural de Rivera do Rockefeller Center repintado no Palácio de Belas-Artes, Cidade do México, 1934.



32. Com Diego e amiga não identificada na Nova Escola dos Trabalhadores, Nova York, 1933.



33. Com Nelson Rockefeller e Rosa Covarrubias em 1939.



34. Meu vestido pendurado ali, 1933.



35. Retratos de Frida, Cristina e os filhos de Cristina no mural de Rivera no Palácio Nacional, 1935.



36. Com Ella Wolfe em Nova York, 1935.



37. Autorretrato, 1935.



38. Isamu Noguchi. Fotografia de Edward Weston, 1935.



39. Lembrança, 1937.



40. Recordação de uma ferida aberta, 1938.



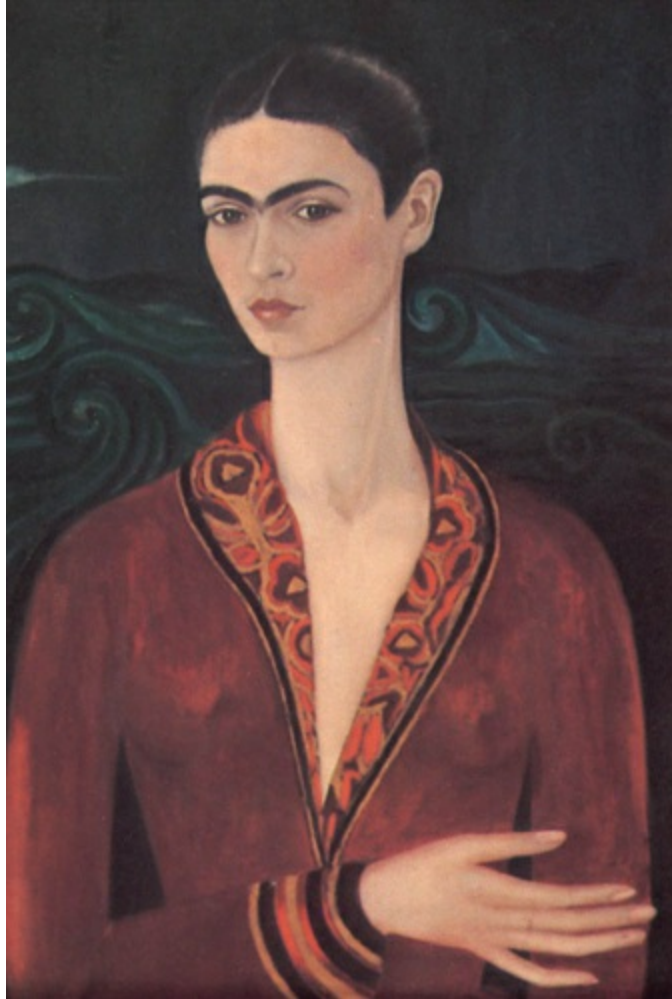
41. Com a sobrinha e o sobrinho, Isolda e Antonio Kahlo.



42. Com Diego, defronte a uma cerca de cactos em San Ángel.



43. As casas unidas dos Rivera em San Ángel.



i. Autorretrato, 1926.



ii. Autorretrato, 1929.



iii. Frida e Diego Rivera, 1931.



iv. Hospital Henry Ford, 1932.



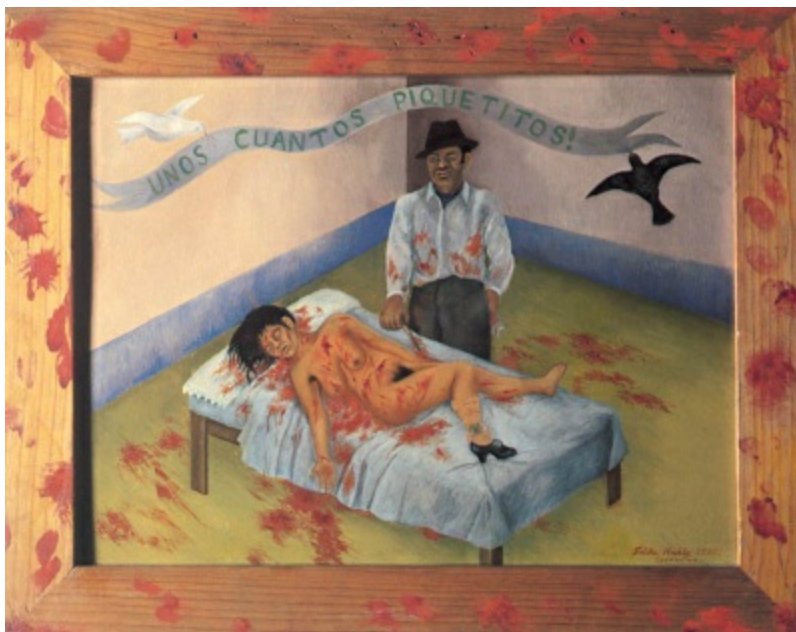
v. Retablo, 1937.



vi. Meu nascimento, 1932.



vii. A deusa Tlazolteotl no ato do parto.



viii. Umas facadinhas de nada, 1935.



ix. Gravura (1890) de José Guadalupe Posada.



x. Minha babá e eu, 1937.



xi. O falecido Dimas (ou O defuntinho Dimas), 1937.



xii. Autorretrato, 1937.



xiii. Fulang-Chang e eu, 1937.



xiv. As duas Fridas, 1939.



xv. O sonho, 1940.



xvi. Autorretrato, 1940.



44. Com o casal Trotsky em sua chegada a Tampico, 1937.



45. Frida e Trotsky, 1937.



46. Com, a partir da esquerda (sentados), Diego, Natalia, Trotsky, Reba Hansen, André Breton e Jean van Heijenoort, em um passeio nas cercanias da Cidade do México, junho de 1938.



47. Reunião no apartamento de Lupe Marín em 1938. A partir da esquerda, Luis

Cardoza y Aragón, Frida, Jacqueline e André Breton, Lupe, Diego e Lya Cardoza.



48. Eu e minha boneca, 1937.



49. Cão escuincla e eu, c. 1938.



50. O que a água me deu, 1938.



51. Em sua exposição de Nova York, 1938.



52. Com Nickolas Muray. Fotografia de Nickolas Muray, c. 1938.



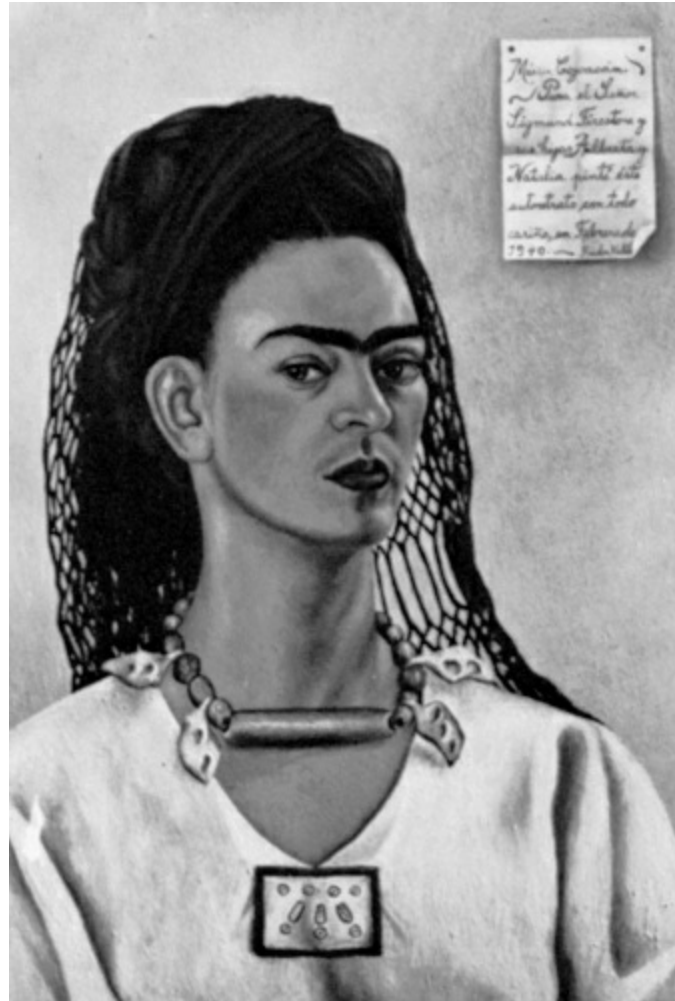
53. Dois nus em uma floresta, 1939.



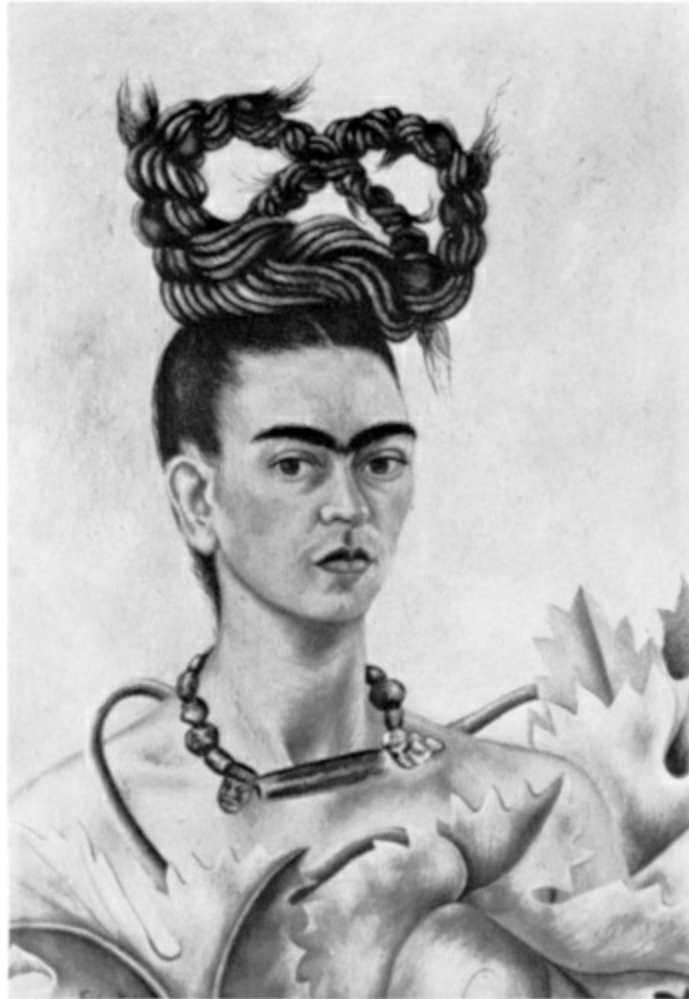
54. Suicídio de Dorothy Hale, 1939.



55. A mesa ferida, 1940.



56. Autorretrato, 1940.



57. Autorretrato com trança, 1941.



58. Relógios de cerâmica, um com a data do divórcio (nele Frida escreveu: “As horas ficaram despedaçadas”), o outro com a data do segundo casamento.



59. Frida e Diego com Caimito de Guayabal.



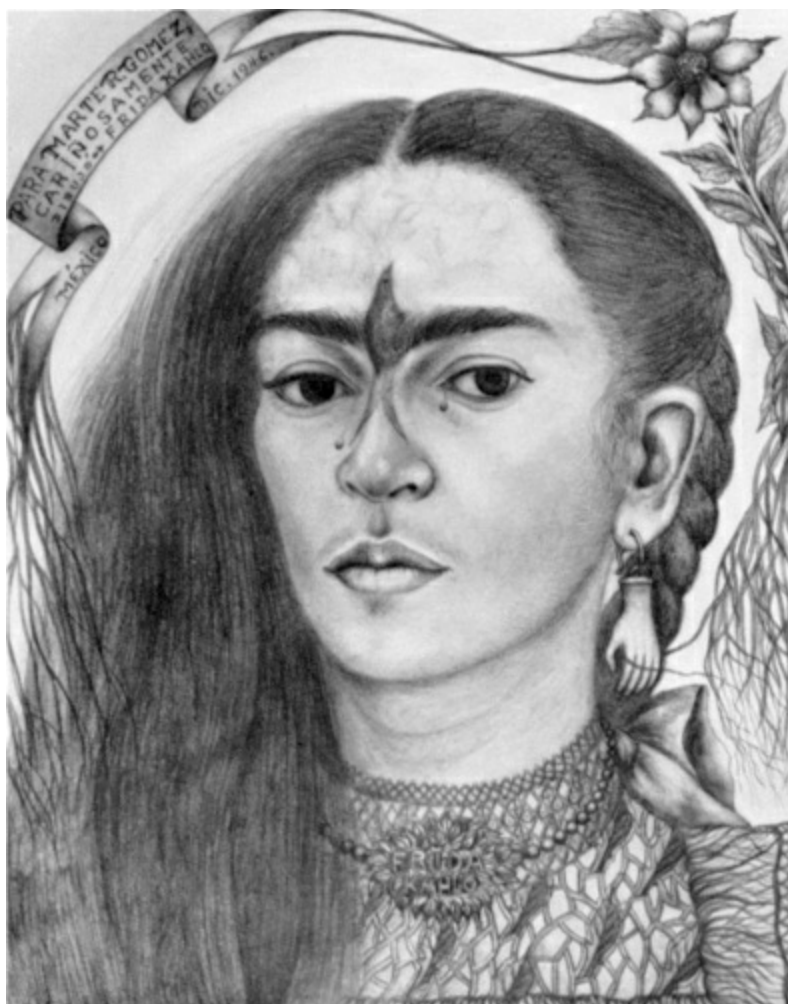
60. Durante a Segunda Guerra Mundial. Fotografia de Nickolas Muray.



61. Na sala de jantar da casa azul em Coyoacán. Fotografia de Emmy Lou Packard.



62. Diego e Frida 1929-1944, 1944.



63. Autorretrato, desenho, 1946.



64. Flor da vida, 1944.



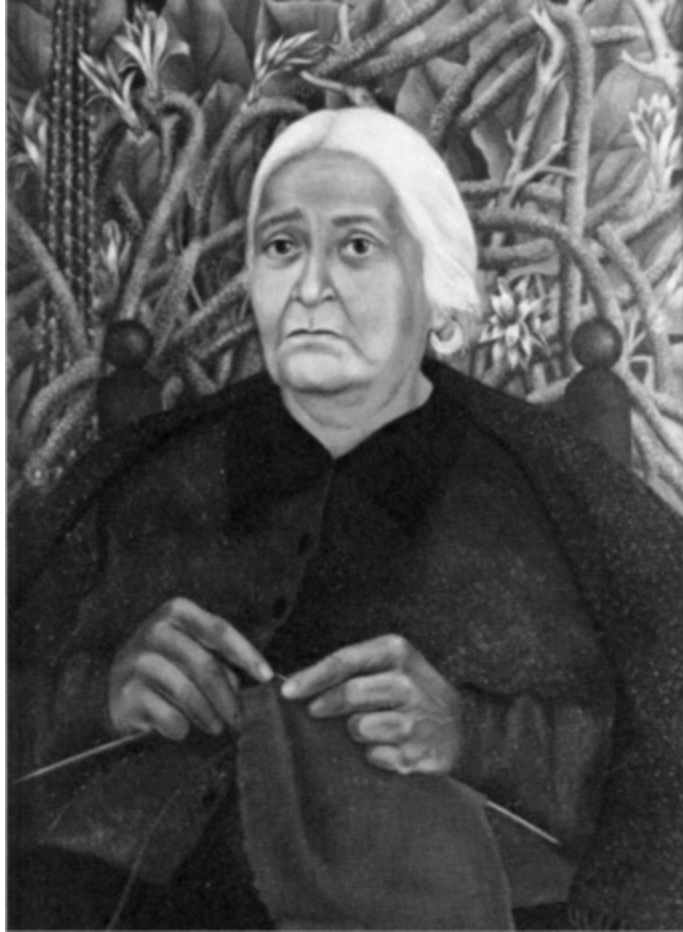
65. Natureza-morta, 1942.



66. Frutas



67. Retrato de Mariana Morillo Safa, 1944.



68. Doña Rosita Morillo, 1944.



69. Moisés, 1945.



70. Com Granizo (“o pequeno cervo”), quando era um gamo novo, c. 1939. Fotografia de Nickolas Muray.



71. Com Diego em uma manifestação política, c. 1946.



72. Com três de seus alunos, c. 1948. A partir da esquerda, Fanny Rabel, Arturo Estrada e Arturo García Bustos.



73. Frida, c. 1947.



74. Detalhe do mural de Rivera (1947-1948) no Hotel del Prado, em que retratou a si mesmo como um menino; Frida repousa a mão protetora sobre um dos ombros do menino.



75. Diego com María Félix, 1949.



76. O ano que Frida passou no hospital, 1950-1951. Acima, segurando uma caveira de açúcar com seu nome escrito. Fotografia de Juan Guzmán.



77. Acima,pintando um dos inúmeros coletes de gesso que ela enfrentava.
Fotografia de Juan Guzmán.



78. Acima, com Diego. Fotografia de Juan Guzmán.



79. Pintando Naturaleza viva, em casa, 1952. Fotografia de António Rodríguez.



80. Com seus empregados, c. 1952.



81. Sendo carregada para a galeria na estreia da Homenagem a Frida Kahlo em 1953.

Olhando para ela (da esquerda para a direita) estão Concha Michel, Antonio Peláez, dr. Roberto Garza, Carmen Farell e (abaixo, à direita) o doutor Atl. A fotografia é cortesia do Arquivo Excelsior.



82. O Marxismo trará saúde aos doentes, 1954.



83. O estúdio de Frida, o retrato inacabado de Stálin no cavalete.



84. Protestando contra a deposição do presidente esquerdista da Guatemala Jacobo Arbenz Gusmán, patrocinada pela cia, em julho de 1954. Juan O’Gorman está ao lado de Frida, e Diego atrás dela.



85. Em seu leito de morte.



86. Diego ladeado por Lázaro Cárdenas (esquerda) e Andrés Iduarte, seguindo o carro funerário até o crematório.



87. Cama de Frida. Museu Frida Kahlo.



xvii. Autorretrato com macaco, 1940.



xviii. Autorretrato com cabelos cortados, 1940.



xix. Autorretrato, 1940.



xx. Autorretrato com macacos, 1943.



xxi. Autorretrato como tehuana, 1943.



xxii. Pensando na morte, 1943.



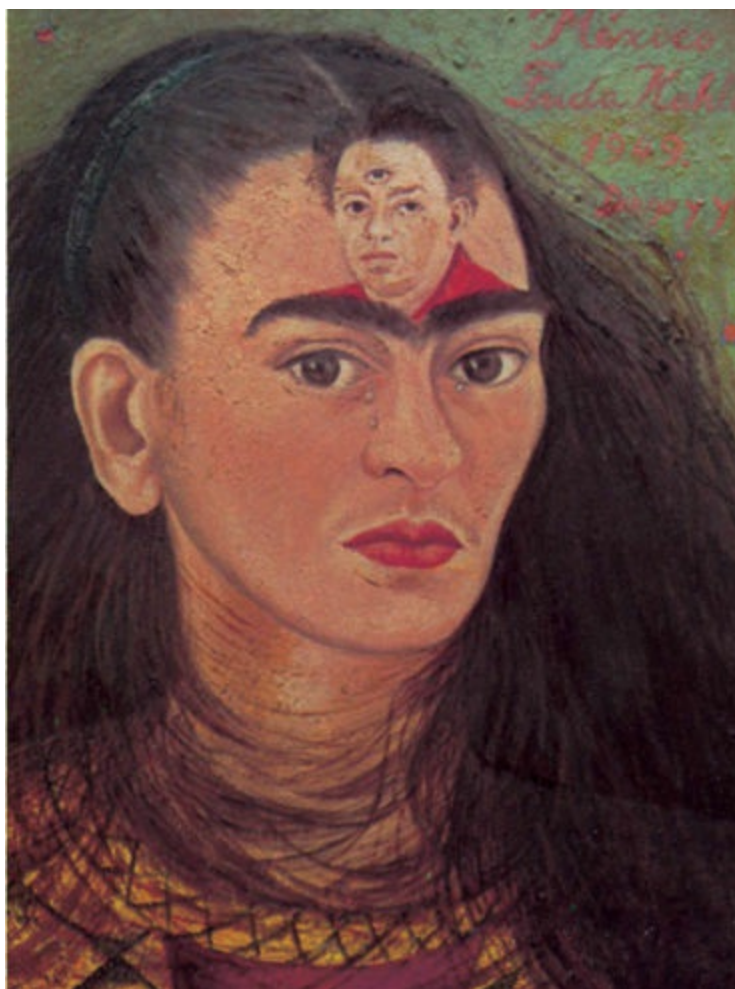
xxiii. Autorretrato com macaquinho, 1945.



xxiv. Autorretrato, 1947.



xxv. Autorretrato, 1948.



xxvi. Diego e eu, 1949.



xxvii. Raíces, 1943.



xxviii. A columna partida, 1944.



xxix. Sem esperança, 1945.



xxx. Árvore da esperança, 1946



xxxi. O pequeno cervo (ou O veado ferido), 1946.



xxxii. Sol e vida, 1947.



xxxiii. O abraço amoroso do universo, a Terra (México), Diego, eu e Señor Xolotl, 1949.



xxxiv. Auroretrato com o retrato do doutor Farill, 1951.



xxxv. Viva la vida, 1954.

Agradecimentos

A boa vontade e a generosa cooperação de muitas pessoas contribuíram para a elaboração deste livro. Em particular, tenho uma profunda dívida de gratidão para com Dolores Olmedo, presidente da Comissão do Fundo Diego Rivera, não apenas por suas ideias e observações perspicazes e apoio contínuo, mas também por me autorizar a fazer citações de trechos do diário e do arquivo pessoal de Frida Kahlo. Além disso, a sra. Olmedo também me permitiu reproduzir sua maravilhosa coleção de pinturas de Frida Kahlo. Devo igual dose de gratidão a Alejandro Gómez Arias, que, numa série de conversas, lançou luz sobre os primeiros anos de Frida. Num gesto generoso, ele também confiou aos meus cuidados cartas que recebera de Frida e leu meus originais com inteligência e zelo. Meus agradecimentos especiais a Isolda Kahlo por me mostrar fotografias de família e por passar horas conversando comigo sobre sua tia. Entre outras pessoas que me permitiram consultar a correspondência e papéis particulares de Frida, quero agradecer a Joyce Campbell, Alberto Misrachi, Mariana Morillo Safa, Mimi Muray, Emmy Lou Packard e Ella Wolfe, todos de uma gentileza irrestrita também de outras maneiras.

Um sem-número de pessoas me concedeu de bom grado seu tempo e suas lembranças, em entrevistas por mim realizadas no México, nos Estados Unidos e na França. Lucienne Bloch, que conheceu Frida intimamente na década de 1930, compartilhou comigo o diário por ela escrito quando viveu com Frida Kahlo e Diego Rivera em Detroit. Seus relatos nítidos e detalhados ajudaram-me a compreender melhor a espirituosidade, a vitalidade e a paixão de Frida. Jean van Heijenoort, secretário de Trotsky de 1932 a 1940, foi inestimável em me propiciar um retrato preciso e perceptivo da amizade de Trotsky com o casal Rivera. Clare Boothe Luce, brilhante contadora de histórias, me fez um relato sobre o suicídio de Dorothy Hale, amiga de Frida, com um olhar agudo e engenhoso sobre os usos e costumes dos anos 1930. As histórias que Isamu Noguchi contou sobre Frida foram divertidas e argutas. No México, a crítica Raquel Tibol foi infalivelmente generosa não

apenas ao dividir comigo suas lembranças de Frida, mas também ao me propiciar conselhos inteligentes e fotografias. Antonio Rodríguez, historiador da arte e amigo de Frida, compartilhou comigo seu ponto de vista aguçado e afetuoso sobre Frida, evidente tanto nas fotografias dela como em suas conversas e textos. Adelina Zendejas me contou com grande prazer e sabor as travessuras de sua amiga Frida nos tempos de escola, e me emprestou diversos artigos de sua coleção de recortes de jornal sobre Frida. Os depoimentos dos alunos de Frida, Arturo García Bustos, Arturo Estrada, Guillermo Monroy e Fanny Rabel, me propiciaram uma imagem bastante carinhosa e luminosa de Kahlo como professora e mulher, e o médico da pintora, Guillermo Velasco y Polo, fez um relato bem-humorado e compassivo acerca das doenças de Frida e seu relacionamento com Diego.

Também sou grata às seguintes pessoas, cujas lembranças foram importantes para evocar uma imagem de Frida Kahlo: Margot Albert, Dolores Álvarez Bravo, Manuel Álvarez Bravo, Carmen Corcuera Baron, Beryl Becker, Robero BeHar, Heinz Berggruen, Adolfo Bergrunder, Lucile Blanch, Suzanne Bloch, Paul Boatine, Elena Boder, Jacqueline Breton, Sophia Caire, Nicolas Calas, Mercédez Calderón, Olga Campos, Lya Cardoza, Rosa Castro, Olga Costa, Dolores del Río, Stephen Pope Dimitroff, Baltasar Dromundo, Marjorie Eaton, Eugenia Farill, dr. Samuel Fastlich, Judith Ferreto, Gisèle Freund, Fernando Gamboa, Enrique García, José Gómez Robleda, Ernst Halberstadt, Andrés Henestrosa, José de Jesús Alfaro, Margarita Kahlo, María Luisa Kahlo, Edgar Kaufmann Jr., Katherine Kuh, Marucha Lavín, Parker Lesley, Julien Levy, Antonio Luna Arroyo, David Margolis, Lupe Marín, Elena Martínez, Concha Michel, Enrique Morales Pardavé, Guadalupe Morillo Safa, Annette Nancarrow, dr. Armando Navarro, Margarita Nelkin, Juan O’Gorman, sr. e sra. Pablo O’Higgins, Esperanza Ordóñez, Antonio Peláez, Michel Petitjean, Carmen Phillips, Alice Rahon, Aurora Reyes, Jesús Ríos y Valles, Lupe Rivera de Iturbe, Mala Rubinstein, Rosamund Bernier Russell, Peggy de Salle, Bernarda Bryson Shahn, Mary Sklar, Juan Soriano, Carleta Tibón, Elena Vásquez Gómez, Esteban Volkow, Héctor Xavier.

Pelo privilégio de reproduzir obras de arte em sua posse, quero externar minha gratidão aos proprietários, particulares e públicos, de quadros, desenhos e fotografias que aqui aparecem em ilustração. Uma nota especial de agradecimento a Dolores del Río, dr. Samuel Fastlich, Eugenia Farill,

Jacques Gelman, Isolda Kahlo, Edgar Kaufmann Jr., Michel Petitjean, Mary Sklar e Jorge Espinosa Ulloa, por me permitirem ver e fotografar suas esplêndidas coleções de telas de Frida Kahlo. Meu agradecimento se estende também a Noma Copley, por seu constante entusiasmo e encorajamento; a Mary-Anne Martin, da Sotheby Parke Bernet, por seus comentários e *expertise*; a Max e Joyce Kozloff, os primeiros a chamarem a minha atenção para Frida Kahlo e por terem continuado interessados em me ouvir falar sobre ela ao longo dos anos; a Frances McCullough, por me pedir que escrevesse este livro; a Miriam Kaiser e ao Instituto Nacional de Belas-Artes do México, por compartilhar comigo seu conhecimento acerca do paradeiro das obras de Kahlo e por outros inestimáveis conselhos; aos professores Milton W. Brown, Linda Nochlin, Eugene Goossen e Edward Sullivan, por suas criteriosas leituras da primeira versão dos meus originais, e a Karen e David Crommie, por todas as gentilezas, incluindo o empréstimo das entrevistas gravadas que os dois fizeram em 1968 para seu premiado filme *The life and death of Frida Kahlo* [A vida e a morte de Frida Kahlo].

Meus sinceros agradecimentos também à Graduate School and University Center of the City University Nova York por toda a ajuda e o apoio que recebi, incluindo uma bolsa do Fundo do Programa de Dissertações em História da Arte. Várias pessoas trabalharam com bom humor e tenacidade na digitação e preparação deste livro, entre elas Jean Zangus, Kriss Larsen, Leslie Palmer e Liza Pulitzer (que me ofereceu também muitas outras cortesias). Meu obrigado também a Toni Rachiele, o editor de produção, que dedicou muitas horas extras à tarefa de transformar meus originais em livro. Quero registrar uma nota especial de agradecimento à minha editora, Corona Machemer, por seu envolvimento, entusiasmo e constante compreensão. Por fim, minha profunda gratidão ao meu marido, Philip Herrera, e aos nossos filhos, Margot e John, por seu apoio e paciência ao longo da elaboração deste *Frida*.

Bibliografia selecionada

Livros e catálogos

- Brenner, Anita. *Idols behind altars*. Nova York: Payson & Clarke, 1929.
- Breton, André. *Surrealism and Painting*. Tradução de Simon Watson Taylor. Nova York: Harper & Row, 1972.
- Charlot, Jean. *The Mexican mural renaissance: 1920-1925*. New Haven-Londres: Yale University Press, 1967.
- Del Conde, Teresa. *Vida de Frida Kahlo*. Cidade do México: Secretaría de la Presidencia, Departamento Editorial, 1976.
- Dromundo, Baltasar. *Mi calle de San Ildefonso*. Cidade do México: Editorial Guaranía, 1956.
- Gruening, Ernest. *Mexico and its heritage*. Nova York: Appleton-Century-Crofts, 1928.
- Heijenoort, Jean van. *With Trotsky in exile: from Prinkipo to Coyoacán*. Cambridge (eua): Harvard University Press, 1978.
- Helm, MacKinley. *Modern Mexican painters*. Nova York: Dover, 1968.
- Henestrosa, Andrés. *Una alacena de alacenas*. Cidade do México: Ediciones de Bellas Artes, 1970.
- Herrera, Hayden. *Frida Kahlo: her life, her art*. Nova York: Faculdade de História da Arte da Universidade Municipal de Nova York, 1981. Tese de doutorado.
- Instituto Nacional de Bellas Artes. *Diego Rivera: exposición nacional de homenaje*. Catálogo da exposição. Cidade do México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1977.
- Instituto Nacional de Bellas Artes. *Frida Kahlo: exposición nacional de homenaje*. Catálogo da exposição. Cidade do México, 1977. Ensaios de Alejandro Gómez Arias e Teresa del Conde.
- Instituto Nacional de Bellas Artes. *Frida Kahlo: acompañada de siete pintoras*. Catálogo da exposição. Cidade do México, 1967.
- Museum of Contemporary Art. *Frida Kahlo*. Catálogo da exposição. Chicago, 1978. Ensaio de Hayden Herrera.
- Organizing Committee of the Games of the xix Olimpiad. *The Frida Kahlo Museum*. Catálogo com textos de Lola Olmedo de Olvera, Diego Rivera e Juan O’Gorman. Cidade do México, 1968.
- Paz, Octavio: *The labyrinth of solitude: life and thought in Mexico*. Tradução de Lysander Kemp. Nova York: Grove, 1961. [O labirinto da solidão e post-scriptum. Tradução de

- Eliane Zaguai. São Paulo: Paz e Terra, 2006.]
- Rivera, Diego & March, Gladys. *My art, my life: an autobiography*. Nova York: Citadel, 1960.
- Prampolini, Ida Rodríguez. *El surrealismo y el arte fantástico de México*. Cidade do México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de Mexico, 1969.
- Schmeckebier, Laurence E. *Modern Mexican art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1939.
- Technical Committee of the Diego Rivera Trust. *Museo Frida Kahlo*. Catálogo do museu, com textos de Carlos Pellicer e Diego Rivera. Cidade do México, 1958.
- Tibol, Raquel. *Frida Kahlo*. Tradução de Helga Prignitz. Frankfurt: Verlag Neue Kritik, 1980.
- _____. *Frida Kahlo: crónica, testimonios y aproximaciones*. Cidade do México: Ediciones de Cultura Popular, s.a., 1977.
- Trotsky, Leon. *Writings of Leon Trotsky, 1936-1937 and 1938-1939*. 12 vols. cobrindo 1929-1940. Edição de Naomi Allen e George Breitman. Nova York: Pathfinder, 1969-1975.
- Westheim, Paul. *The art of ancient Mexico*. Tradução de Ursula Bernard. Nova York: Doubleday (Anchor), 1965.
- Whitechapel Art Gallery. *Frida Kahlo and Tina Modotti*. Catálogo da exposição. Ensaio de Laura Mulvey e Peter Wollen. Londres, 1982.
- Wolfe, Bertram D. *Diego Rivera: his life and times*. Nova York-Londres: Knopf, 1939.
- _____. *The fabulous life of Diego Rivera*. Nova York: Stein and Day, 1963.
- _____ & Rivera, Diego. *Portrait of Mexico*. Texto de Bertram D. Wolfe. Ilustrado com pinturas de Diego Rivera. Nova York: Covici-Friede, 1937.

Artigos em periódicos, jornais e panfletos

- Bambi. "Frida dice lo que sabe". *Excelsior*, Cidade do México, pp. 1, 7, 15 jun. 1954.
- _____. "Frida Kahlo es una mitad". *Excelsior*, Cidade do México, p. 6, 13 jun. 1954.
- _____. "Manuel, el chófer de Diego Rivera, encontró muerta ayer a Frida Kahlo, en su gran cama que tiene dosel de espejo". *Excelsior*, Cidade do México, pp. 1, 5, 14 jul. 1954.
- _____. "Un remedio de Lupe Marín". *Excelsior*, Cidade do México, p. 3, 16 jun. 1954.
- Bomb Beribboned [Um laço de fita em volta de uma bomba]. *Time*, p. 29, 14 nov. 1938.
- Cardona Peña, Alfredo. "Frida Kahlo". *Novedades*, Cidade do México, 17 jul. 1955. Suplemento "México en la cultura".
- Cardoza y Aragón, Luis. "Frida Kahlo". *Novedades*, Cidade do México, 23 jan. 1955. Suplemento "México en la cultura", p. 3.
- Castro, Rosa. "Carta a Frida Kahlo". *Excelsior*, Cidade do México, 31 jul. 1955. Suplemento "Diorama de la cultura", p. 1.
- _____. "Carta de amor: un libro de Frida Kahlo". *Siempre*, Cidade do México, p. 70, 12 jun. 1954.
- de la Torriente, Loló. "Recuerdos de Frida Kahlo". *El Nacional*, Cidade do México, 8 abr. 1979. Suplemento "Revista mexicana de cultura", pp. 1, 8-9.

- _____. Loló. “Verdad y mentira en la vida de Frida Kahlo y Diego Rivera”. Recorte de jornal sem data no arquivo Diego Rivera na biblioteca do Museu de Arte Moderna, Nova York, pp. 8, 21.
- Dromundo, Baltasar. “Frida Kahlo, la niña de la mochila”. *El Sol de México* (seção D), 22 abr. 1974.
- Flores Guerrero, Raúl. “Frida Kahlo: su ser y su arte”. *Novedades*, Cidade do México, 10 jun. 1951. Suplemento “México en la cultura”.
- Freund, Gisèle. “Imagen de Frida Kahlo”. *Novedades*, Cidade do México, 10 jun. 1951. Suplemento “México en la cultura”, p. 1
- Galerías de la Ciudad de Mexico & Museu Frida Kahlo. *Homenaje a Frida Kahlo*. Brochura da exposição, 1967.
- Gómez Arias, Alejandro. “Un testimonio sobre Frida Kahlo”. Ensaio incluído em *Frida Kahlo: exposición nacional de homenaje*. Cidade do México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1977.
- González Ramírez, Manuel. “Frida Kahlo”, 24 abr. 1953. Recorte de jornal não identificado, arquivo de Isolda Kahlo.
- _____. “Frida Kahlo o el imperativo de vivir”. *Huytlalte*, no 2, pp. 7-25, 1954.
- Henestrosa, Andrés. “Frida”. *Novedades*, Cidade do México, 17 jul. 1955. Suplemento “México en la cultura”, p. 5.
- Herrera, Hayden. “Frida Kahlo”. In: Harris, Ann Sutherland & Nochlin, Linda. *Women artists: 1550-1950*. Nova York: Los Angeles County Museum of Art-Alfred A. Knopf, 1976, pp. 335-337.
- _____. “Frida Kahlo: her life, her art”. *Artforum*, no 14, pp. 38-44, maio 1976.
- _____. “Frida Kahlo: ‘sacred monsters’”. *Ms.*, no 6, pp. 29-31, fev. 1978.
- _____. “Frida Kahlo’s art”. *artscanda*, no 230-231, pp. 25-28, out.-nov. 1979.
- _____. “Portrait of Frida Kahlo as a tehuana”. *Heresies*, pp. 57-58, inverno 1978.
- _____. “Portraits of a marriage”. *Connoisseur*, no 209, pp. 124-128, mar. 1982.
- Kahlo, Frida. “The birth of Moses”. *Tin-Tan*, no 1, pp. 2-6, verão-outono 1975.
- _____. “Frida habla de su pintura”. Recorte de jornal sem data, arquivo de Antonio Rodríguez.
- _____. “Retrato de Diego”. *Novedades*, Cidade do México, 17 jul. 1955. Suplemento “México en la cultura”, p. 5.
- Kozloff, Joyce. “Frida Kahlo”. *Women’s Studies*, no 6, pp. 43-59, 1978.
- Mexican autobiography. *Time*, p. 90, 27 abr. 1953.
- Monroy, Guillermo. “Homenaje de un pintor a Frida Kahlo a los 22 años de su muerte”. *Excelsior*, Cidade do México, p. 8, 17 jul. 1976.
- _____. “Hoy hace 24 años que falleció Frida Kahlo”. *Excelsior*, Cidade do México, p. 2, 13 jul. 1978.
- Monteforte Toledo, Mario. “Frida: paisaje de si misma”. *Novedades*, Cidade do México), 10 jun. 1951. Suplemento “México en la cultura”, pp. 1-2.
- Moreno Villa, José. “La realidad y el deseo en Frida Kahlo”. *Novedades*, Cidade do México, 26 abr. 1953. Suplemento “México en la Cultura”, p. 5.
- O’Gorman, Juan. “Frida Kahlo”. In: The Frida Kahlo Museum. Catálogo publicado pelo

- Organizing Committee of the Games of the xix Olimpiad. Cidade do México, 1968, p. 12.
- Oliver, Rosa María. "Frida la única y verdadera mitad de Diego". *Novedades*, Cidade do México), ago. 1959. Suplemento "México en la cultura", p. 7.
- Orenstein, Gloria. "Frida Kahlo: painting for miracles". *Feminist Art Journal*, pp. 7-9, outono 1973.
- Poniatowska, Elena. "El Museo Frida Kahlo". *Novedades*, Cidade do México, 7 jul. 1958. Suplemento "México en la cultura", p. 11.
- Rivera, Diego. "Frida Kahlo: biographical sketch". Escrito para o Instituto Nacional de Bellas Artes do México em agosto de 1954 para a exposição de pintura mexicana realizada em Lima, Peru; excerto republicado em The Frida Kahlo Museum (catálogo publicado pelo Organizing Committee of the Games of the xix Olimpiad, em 1968), p. 8.
- _____. "Frida Kahlo y el arte mexicano". *Boletín del Seminario de Cultura Mexicana*, Cidade do México, no 2, pp. 89-101, out. 1943.
- Robles, Antonio. "La personalidad de Frida Kahlo". Recorte de jornal sem data, arquivo de Isolda Kahlo.
- Rodríguez, Antonio. "Frida abjura del surrealismo". Recorte de jornal sem data, arquivo de Antonio Rodríguez, sem número de página.
- _____. "Frida Kahlo". Série "Pintores de México". Recorte de jornal sem data, arquivo de Isolda Kahlo, p. 18.
- _____. "Frida Kahlo, expresionista de su yo interno". *Mañana*, Cidade do México. Recorte de jornal sem data, arquivo de Antonio Rodríguez, pp. 67-69.
- _____. "Frida Kahlo: heroína del dolor". *Novedades*, Cidade do México, 17 jul. 1955. Suplemento "México en la cultura", pp. 1, 4.
- _____. "Frida Kahlo: el homenaje póstumo de México a la gran artista". *Impacto*, Cidade do México, no 7, pp. 49-51, 1958.
- _____. "Una pintora extraordinaria: la vigorosa obra de Frieda Kahlo, surge de su propia tragedia". Recorte de jornal, arquivo de Antonio Rodríguez, sem número de página.
- Ross, Betty. "Como pinta Frida Kahlo, esposa de Diego, las emociones íntimas de la mujer". *Excelsior*, Cidade do México, p. 6, 21 out. 1942.
- Tibol, Raquel. "Frida Kahlo: en el segundo aniversario de su muerte". *Novedades*, Cidade do México, 15 jul. 1956. Suplemento "México en la cultura", p. 4.
- _____. "Frida Kahlo, maestra de pintura". *Excelsior*, Cidade do México, 7 ago. 1960. Suplemento "Diorama de la cultura".
- _____. "Fue Frida Kahlo una pintora surrealista?". *Siempre*, Cidade do México, 5 ago. 1970. Suplemento "La cultura en México", pp. x-xi.
- Westheim, Paul. "Frida Kahlo: una investigación estética". *Novedades*, Cidade do México, 10 jun. 1950. Suplemento "México en la cultura", p. 3.
- Wolfe, Bertram D. "Rise of another Rivera". *Vogue*, pp. 64, 131, 1o nov. 1938.
- Zendejas, Adelina. "Frida Kahlo: en los diez años de su muerte (1910-1954)". *El Día*, Cidade do México), 12 jul. 1964. Suplemento "El gallo ilustrado", pp. 1-2, 64.

Lista de ilustrações e figuras

Ilustrações

- i *Autorretrato*, 1926. Óleo sobre tela, 78,7 cm x 58,4 cm. Coleção de Alejandro Gómez Arias, Cidade do México. Fotografia de Hayden Herrera.
- ii *Autorretrato*, 1929. Óleo sobre masonita, 78,8 cm x 69,85 cm. Coleção Dolores Olmedo, Cidade do México. Fotografia de Hayden Herrera.
- iii *Frida e Diego Rivera*, 1931. Óleo sobre tela, 99,06 cm x 80,01 cm. Museu de Arte Moderna de São Francisco, Coleção Albert M. Bender, doação de Albert M. Bender.
- iv *Hospital Henry Ford*, 1932. Óleo sobre metal, 31,11 cm x 39,37 cm. Coleção Dolores Olmedo, Cidade do México. Fotografia de Raúl Salinas.
- v *Retablo*, 1937. Óleo sobre metal, 25,4 cm x 36,1 cm. Coleção de Hayden Herrera, Nova York. Fotografia de Jim Kalett.
- vi *Meu nascimento*, 1932. Óleo sobre metal, 31,75 cm x 35,36 cm. Coleção de Edgar J. Kaufmann Jr., Nova York. Fotografia de Jim Kalett.
- vii *A deusa Tlazolteotl no ato do parto*, asteca, início do século xvi. Aplito salpicado de granadas, 20,3 cm de altura. Coleção de Dumbarton Oaks, Washington, d.c.
- viii *Umas facadinhas de nada*, 1935. Óleo sobre metal, 38,1 cm x 48,26 cm. Coleção Dolores Olmedo, Cidade do México. Fotografia de Raúl Salinas.
- ix *José Guadalupe Posada*, uma vítima de Francisco Guerro. “El Chalequero”, cortador de gargantas de mulheres, assassinada em 1887 no Rio Consulado, 1890. Gravura, 12,7 cm x 17,78 cm.
- x *Minha babá e eu*, 1937. Óleo sobre metal, 29,84 cm x 34,92 cm. Coleção Dolores Olmedo, Cidade do México. Fotografia de Raúl Salinas.
- xi *O falecido Dimas (ou O defuntinho Dimas)*, 1937. Óleo sobre masonita, 48,26 cm x 31,75 cm. Coleção Dolores Olmedo, Cidade do México. Fotografia de Raúl Salinas.
- xii *Autorretrato*, 1937. Óleo sobre tela, 76,2 cm x 60,96 cm. Coleção da sra. Henry R. Luce, Honolulu, Havaí. Fotografia de Ric Noyle.
- xiii *Fulang-Chang e eu*, 1937. Óleo sobre masonita, 40 cm x 27,94 cm. Coleção de Mary Sklar, Nova York. Fotografia de Jim Kalett.
- xiv *As duas Fridas*, 1939. Óleo sobre tela, 1,7 m x 1,7 m. Coleção do Museo de Arte Moderno, Cidade do México. Fotografia de José Verde.
- xv *O sonho*, 1940. Óleo sobre tela, 74,29 cm x 98,42 cm. Coleção de Selma e Nesuhi Ertegun, Nova York. Fotografia gentilmente cedida pela Sotheby Parke Bernet.

- xvi *Autorretrato*, 1940. Óleo sobre tela, 62,23 cm x 47,62 cm. Coleção iconográfica, Humanities Research Center [Centro de Pesquisas em Humanidades], Universidade do Texas em Austin.
- xvii *Autorretrato com macaco*, 1940. Óleo sobre masonita, 50,8 cm x 38,73 cm. Coleção sr. e sra. Jacques Gelman, Cidade do México, Fotografia de Raúl Salinas.
- xviii *Autorretrato com cabelos cortados*, 1940. Óleo sobre tela, 40 cm x 27,94 cm. Coleção do Museu de Arte Moderna, Nova York, doação de Edgar Kaufmann, Jr.
- xix *Autorretrato com cabelos cortados*, 1940. Óleo sobre masonita, 59,69 cm x 40 cm. Coleção do espólio do dr. Leo Eloesser, cortesia da Galeria Hoover.
- xx *Autorretrato com macacos*, 1943. Óleo sobre tela, 81,28 cm x 63,5 cm. Coleção sr. e sra. Jacques Gelman, Cidade do México, Fotografia de Raúl Salinas.
- xxi *Autorretrato como tehuana*, 1943. Óleo sobre masonita, 62,86 cm x 60,96 cm. Coleção sr. e sra. Jacques Gelman, Cidade do México, Fotografia de José Verde.
- xxii *Pensando na morte*, 1943. Óleo sobre masonita, 45,08 cm x 36,63 cm. Coleção Dolores Olmedo, Cidade do México. Fotografia de Raúl Salinas.
- xxiii *Autorretrato com macaquinho*, 1945. Óleo sobre masonita, 55,88 cm x 41,27 cm. Coleção Dolores Olmedo, Cidade do México. Fotografia de Raúl Salinas.
- xxiv *Autorretrato*, 1947. Óleo sobre masonita, 60,96 cm x 45,08 cm. Coleção de Licio Lagos, Cidade do México. Fotografia gentilmente cedida pela Galería de Arte Mexicano.
- xxv *Autorretrato*, 1948. Óleo sobre masonita, 48,26 cm x 39,37 cm. Coleção sr. dr. Samuel Fastlich, Cidade do México. Fotografia de Raúl Salinas.
- xxvi *Diego e eu*, 1949. Óleo sobre tela revestida com masonita, 60,96 cm x 21,59 cm. Coleção sr. S. A. Williams, Wilmette, Illinois. Fotografia de William H. Bengston.
- xxvii *Raíces*, 1943. Óleo sobre metal, 29,84 cm x 36,83 cm. Coleção Dolores Olmedo, Cidade do México. Fotografia de Raúl Salinas.
- xxviii *A coluna partida*, 1944. Óleo sobre masonita, 40 cm x 31,1 cm. Coleção Dolores Olmedo, Cidade do México. Fotografia de José Verde.
- xxix *Sem esperança*, 1945. Óleo sobre masonita, 27,94 cm x 36,19 cm. Coleção Dolores Olmedo, Cidade do México. Fotografia de Raúl Salinas.
- xxx *Árvore da esperança*, 1946. Óleo sobre masonita, 55,88 cm x 40,64 cm. Coleção de Daniel Filipacchi, Paris. Fotografia gentilmente cedida pela Sotheby Parke Bernet.
- xxxi *O pequeno cervo (ou O veado ferido)*, 1946. Óleo sobre masonita, 22,86 cm x 30,48 cm. Coleção sr. Espinosa Ulloa, Cidade do México. Fotografia de Raúl Salinas.
- xxxii *Sol e vida*, 1947. Óleo sobre masonita, 40 cm x 49,53 cm. Coleção de Manuel Perusquia, Cidade do México. Fotografia de Raúl Salinas.
- xxxiii *O abraço amoroso do universo, a terra (México), Diego, eu e señor Xolotl*, 1949. Óleo sobre tela, 69,85 cm x 60,32 cm. Coleção sr. e sra. Eugenio Riquelme. Fotografia de Karen e David Crommie.
- xxxiv *Autorretrato com o retrato do doutor Farill*, 1951. Óleo sobre masonita, 41,91 cm x 50,16 cm. Coleção de Eugenia Farill, Cidade do México. Fotografia de Raúl Salinas.
- xxxv *Viva la vida*, 1954. Óleo sobre masonita, 59,26 cm x 50,8 cm. Museu Frida Kahlo, Cidade do México. Fotografia de Raúl Salinas.

Figuras

1. Fotografia de casamento de Guillermo Kahlo e Matilde Calderón, 1898.
2. *Meus avós, meus pais e eu*, 1936. Óleo e têmpera sobre metal de painel, 30,79 cm x 34,6 cm. Coleção do Museu de Arte Moderna, Nova York, doação do médico Allan Roos e B. Mathieu Roos.
3. Frida (embaixo, à direita), depois de se recuperar da pólio, com membros da família. Na fileira de trás, a segunda a partir da direita, sua mãe; a quinta da direita para a esquerda, sua avó; sentada com as pernas cruzadas, sua irmã Cristina.
4. *Eles pedem aviões e ganham asas de palha*, 1938. Óleo. Paradeiro desconhecido.
5. *Quatro habitantes do México*, 1938. Óleo sobre metal. 32,38 cm x 47,62 cm. Coleção particular, Califórnia.
6. Autorretrato fotográfico de Guillermo Kahlo, c. 1907.
7. *Retrato de don Guillermo Kahlo*, 1952. Óleo sobre tela, 0,62 m x 0,48 m. Museu Frida Kahlo, Cidade do México. Fotografia de Raúl Salinas.
8. Frida na época da escola, 1923.
9. Alejandro Gómez Arias, c. 1928.
10. Desenho que Frida fez do acidente, s. d. Coleção Rafael Coronel, Cidade do México. Fotografia de Raúl Salinas.
11. Frida (de pé, à esquerda, usando terno masculino) com membros da família. Na fileira de trás, a partir da esquerda: sua tia, a irmã Adriana, o marido de Adriana, Alberto Veraza; na fileira do meio: seu tio, sua mãe, sua sobrinha Carmen; na fileira da frente: Carlos Veraza, Cristina. Fotografia de Guillermo Kahlo, 1926.
12. *Retrato de Adriana*, 1927. Óleo sobre tela. Paradeiro desconhecido, Fotografia de Guillermo Kahlo.
13. *Retrato de Cristina Kahlo*, 1928. Óleo sobre madeira. 99,69 cm x 81,28 cm. Coleção Isolda Kahlo, Cidade do México.
14. Retrato de Rivera de Frida distribuindo armas, em seu mural no Ministério da Educação, 1928.
15. *Niña*, 1929. Óleo sobre masonita. 78,1 cm x 60,96 cm. Coleção Dolores Olmedo, Cidade do México. Fotografia de Raúl Salinas.
16. *O ônibus*, 1929. Óleo sobre tela, 26,03 cm x 55,88 cm. Coleção Dolores Olmedo, Cidade do México. Fotografia de Raúl Salinas.

17. Frida e Diego no dia de seu casamento, 21 de agosto de 1929.
18. *Autorretrato*, 1930. Óleo sobre tela, 66,04 cm x 55,88 cm. Coleção Dolores Olmedo, Cidade do México. Fotografia de Raúl Salinas.
19. *Retrato de Eva Frederick*, 1931. Óleo sobre tela, 62,86 cm x 46,99 cm. Coleção Dolores Olmedo, Cidade do México. Fotografia de Raúl Salinas.
20. *Retrato da sra. Jean Wight*, 1931. Óleo sobre tela, 64,77 cm x 47,62 cm. Coleção Gutierre Tibón, Cuernavaca, México. Fotografia de Raúl Salinas.
21. *Retrato do dr. Leo Eloesser*, 1931. Óleo sobre papelão, 85,09 cm x 59,69 cm. Coleção Universidade da Califórnia, São Francisco, Faculdade de Medicina.
22. *Luther Burbank*, 1931. Óleo sobre masonita, 87,63 cm x 62,23 cm. Coleção Dolores Olmedo, Cidade do México. Fotografia de Raúl Salinas.
23. Frida e Diego no complexo River Rouge da Ford Motor Company, Detroit, 1932.
24. No andaime do Instituto de Artes de Detroit, 1932. Cortesia do Instituto de Artes de Detroit, Fundo Edsel B. Ford e doação de Edsel B. Ford, neg. nº 2.773. Fotografia de W. J. Stettler, fotógrafo da Ford Motor Company.
25. Com (da esquerda para a direita) Lucienne Bloch, Arthur Niendorff e Jean Wight, no telhado do Instituto de Artes de Detroit, observando o eclipse solar, 31 de agosto de 1932. Cortesia do Instituto de Artes de Detroit, neg. nº 2.774. Fotografia de W. J. Stettler, fotógrafo da Ford Motor Company.
26. *Frida e o aborto*, 1932. Litografia, 31,75 cm x 23,49 cm. Fotografia de Raúl Salinas.
27. Após a morte da mãe. Fotografia de Guillermo Kahlo, 1932.
28. *Autorretrato na fronteira entre México e Estados Unidos*, 1932. Óleo sobre metal, 31,75 cm x 34,9 cm. Coleção sr. e sra. Manuel Reyer, Nova York. A fotografia é cortesia da Christie, Nova York.
29. *Pintando Autorretrato na fronteira*.
30. *Autorretrato*, 1933. Óleo sobre metal, 34,29 cm x 29,21 cm. Coleção sr. e sra. Jacques Gelman, Cidade do México. Fotografia de Raúl Salinas.
31. Mural de Rivera do Rockefeller Center repintado no Palácio de Belas-Artes, Cidade do México, 1934. Fotografia de Raúl Salinas.
32. Com Diego e amiga não identificada na Nova Escola dos Trabalhadores, Nova York, 1933.
33. Com Nelson Rockefeller e Rosa Covarrubias em 1939.

34. *Meu vestido pendurado ali*, 1933. Óleo e colagem sobre masonita, 45,72 cm x 50,16 cm. Espólio do dr. Eloesser, Cortesia da Galeria Hoover, São Francisco.
35. Retratos de Frida, Cristina e os filhos de Cristina no mural de Rivera no Palácio Nacional, 1935.
36. Com Ella Wolfe em Nova York, 1935.
37. *Autorretrato*, 1935. Óleo sobre metal. Coleção particular, Califórnia.
38. Isamu Noguchi. Fotografia de Edward Weston, 1935.
39. *Lembrança*, 1937. Óleo sobre metal, 40 cm x 27,9 cm. Coleção Michel Petitjean, Paris.
40. *Recordação de uma ferida aberta*, 1938. Óleo, destruído pelo fogo. A fotografia é cortesia de Raquel Tibol.
41. Com a sobrinha e o sobrinho, Isolda e Antonio Kahlo.
42. Com Diego, defronte a uma cerca de cactos em San Ángel.
43. As casas unidas dos Rivera em San Ángel.
44. O casal Trotsky chegando a Tampico, 1937.
45. Frida e Trotsky, 1937.
46. Com, a partir da esquerda (sentados), Diego, Natalia, Trotsky, Reba Hansen, André Breton e Jean van Heijenoort, em um passeio nas cercanias da Cidade do México, junho de 1938.
47. Reunião no apartamento de Lupe Marín em 1938. A partir da esquerda, Luis Cardoza y Aragón, Frida, Jacqueline e André Breton, Lupe, Diego e Lya Cardoza.
48. *Eu e minha boneca*, 1937. Óleo sobre metal, 40 cm x 31,1 cm. Coleção sr. e sra. Jacques Gelman, Cidade do México. Fotografia de Raúl Salinas.
49. *Cão escuincla e eu, c.* 1938. Óleo. Paradeiro desconhecido. A fotografia é cortesia da Unidad de Documentación Dirección de Artes Plásticas. inba.
50. *O que a água me deu*, 1938. Óleo sobre tela, 96,52 cm x 76,2 cm. Coleção Tomás Fernández Márquez, Cidade do México. Fotografia de Raúl Salinas.
51. Na exposição de Nova York, 1938. Fotografia de Elinor Mayer.
52. Com Nickolas Muray. Fotografia de Nickolas Muray, c. 1938.
53. *Dois nus em uma floresta*, 1939. Óleo sobre metal, 22,86 cm x 30,48 cm. Coleção Dolores del Río, Cidade do México. Fotografia de Raúl Salinas.

54. *Suicídio de Dorothy Hale*, 1939. Óleo sobre masonita, 59,05 cm x 48,26 cm. Museu de Arte de Phoenix, Phoenix, Arizona.
55. *A mesa ferida*, 1940. Óleo sobre tela. Paradeiro desconhecido. A fotografia é cortesia do Arquivo Excelsior.
56. *Autorretrato*, 1940. Óleo sobre masonita, 59,69 cm x 40 cm. Espólio do dr. Leo Eloesser, cortesia da Galeria Hoover. Fotografia gentilmente cedida pela Sotheby Parke Bernet.
57. *Autorretrato com trança*, 1941. Óleo sobre masonita, 50,8 cm x 38,73 cm. Coleção sr. e sra. Jacques Gelman, Cidade do México, Fotografia de Raúl Salinas.
58. Relógios de cerâmica, um com a data do divórcio (nele Frida escreveu: “As horas ficaram despedaçadas”), o outro com a data do segundo casamento. Fotografia de Hayden Herrera.
59. Frida e Diego com Caimito de Guayabal. Fotografia gentilmente cedida pelo Arquivo Excelsior.
60. Durante a Segunda Guerra Mundial. Fotografia de Nickolas Muray.
61. Na sala de jantar da casa azul em Coyoacán. Fotografia de Emmy Lou Packard.
62. *Diego e Frida 1929-1944*, 1944. Óleo sobre papelão. Paradeiro desconhecido. A fotografia é cortesia da Unidad de Documentación Dirección de Artes Plásticas. inba.
63. *Autorretrato*, desenho, 1946. Lápis sobre papel, 38,7 cm x 32,38 cm. Coleção Marte Gómez Leal, Cidade do México. Fotografia de José Verde.
64. *Flor da vida*, 1944. Óleo sobre masonita, 29,21 cm x 22,86 cm. Coleção Dolores Olmedo, Cidade do México. Fotografia de Raúl Salinas.
65. *Natureza-morta*, 1942. Óleo sobre metal, 62,86 cm de diâmetro. Museu Frida Kahlo, Cidade do México. Fotografia de Raúl Salinas.
66. *Frutos da terra*, 1938. Óleo sobre masonita, 41,27 cm x 59,69 cm. Coleção Banco Nacional de México, México. Fotografia de Larry Bercow.
67. *Retrato de Mariana Morillo Safa*, 1944. Óleo sobre tela, 26,67 cm x 38,1 cm. Coleção Ruth Davidoff, Cidade do México. A fotografia é cortesia da Unidad de Documentación Dirección de Artes Plásticas. inba.
68. *Doña Rosita Morillo*, 1944. Óleo sobre masonita, 77,47 cm x 72,39 cm. Coleção Dolores Olmedo, Cidade do México. Fotografia de Raúl Salinas.
69. *Moisés*, 1945. Óleo sobre masonita, 93,98 cm x 50,8 cm. Coleção Jorge Espinosa Ulloa, Cidade do México. Fotografia de Raúl Salinas.

70. Com Granizo (“o pequeno cervo”), quando era um gamo novo, c. 1939. Fotografia de Nickolas Muray.
71. Com Diego em uma manifestação política, c. 1946.
72. Com três de seus alunos, c. 1948. A partir da esquerda, Fanny Rabel, Arturo Estrada e Arturo García Bustos.
73. Frida, c. 1947.
74. Detalhe do mural de Rivera (1947-1948) no Hotel del Prado, em que retratou a si mesmo como um menino; Frida repousa a mão protetora sobre um dos ombros do menino.
75. Diego com María Félix, 1949.
76. O ano que Frida passou no hospital, 1950-1951. Acima, à esquerda, segurando uma caveira de açúcar com seu nome escrito. Acima, à direita, pintando um dos inúmeros coletes de gesso que ela enfrentava. À esquerda, com Diego. Fotografia de Juan Guzmán.
77. Pintando *Naturaleza viva*, em casa, 1952. Fotografia de Antonio Rodríguez.
78. Com seus empregados, c. 1952.
79. Sendo carregada para a galeria na estreia da Homenagem a Frida Kahlo em 1953. Olhando para ela (da esquerda para a direita) estão Concha Michel, Antonio Peláez, dr. Roberto Garza, Carmen Farrell e (abaixo, à direita) o Dr. Atl. A fotografia é cortesia do Arquivo Excelsior.
80. *O marxismo trará saúde aos doentes*, 1954. Óleo sobre masonita, 76,2 cm x 60,96 cm. Museu Frida Kahlo. Fotografia de Raúl Salinas.
81. O estúdio de Frida, tal como ela o deixou, o retrato inacabado de Stálin no cavalete. Fotografia de Raúl Salinas.
82. Protestando contra a deposição do presidente esquerdista da Guatemala Jacobo Arbenz Guzmán, patrocinada pela cia, em julho de 1954. Juan O’Gorman está ao lado de Frida, e Diego atrás dela.
83. Em seu leito de morte.
84. Diego ladeado por Lázaro Cárdenas (esquerda) e Andrés Iduarte, seguindo o carro funerário até o crematório. A fotografia é cortesia do Arquivo Excelsior.
85. Cama de Frida. Museu Frida Kahlo. Fotografia de Raúl Salinas.

Índice

(termos para pesquisa)

Abbot, Jere

Abraço amoroso do universo, a Terra (México), Diego, eu e señor Xolotl (Kahlo)

Academia de Belas-Artes de San Carlos

Ageloff, Sylvia

Alegoria da Califórnia, mural (Rivera)

Álvarez Bravo, Lola

Álvarez Bravo, Manuel

Amor, Inés

Amor, Pita

Anahuacalli

Anfiteatro Bolívar, mural do *ver Criação* (Rivera)

Arensberg, Walter G.

Arias Viñas, Ricardo

Armida, Machila

Arrumado para o paraíso (Kahlo) *ver Falecido Dimas, O* (ou *O defuntinho Dimas*)

arte de Frida Kahlo *ver* Kahlo, Frida

Arte deste Século, Galeria

arte mexicana

arte popular mexicana

“Artes e seu papel revolucionário na cultura, As” (Rivera)

Árvore da esperança (Kahlo)

Associação Mexicana de Artes

Asúnsulo, María

Atl, Dr.

“Autobiografia mexicana” (artigo de Frida Kahlo)

autonomia universitária

Autorretrato — 1946 (Kahlo)

Autorretrato — 1948 (Kahlo)

Autorretrato — 1949 (Kahlo)

Autorretrato — Detroit (Kahlo)

Autorretrato — Dr. Eloesser (Kahlo)

Autorretrato — Firestone (Kahlo)

Autorretrato — miniatura oval (Kahlo)
Autorretrato — Muray (Kahlo)
Autorretrato — Nova York (Kahlo)
Autorretrato — o primeiro (Kahlo)
Autorretrato — o segundo (Kahlo)
Autorretrato — o terceiro (Kahlo)
Autorretrato — painel de metal (Kahlo)
Autorretrato — Trotsky (Kahlo)
Autorretrato com Bonito (Kahlo)
Autorretrato com cabelos cortados (Kahlo)
Autorretrato com macaco (Kahlo)
Autorretrato com o retrato do doutor Farill (Kahlo)
Autorretrato com trança (Kahlo)
Autorretrato como tehuana (Kahlo)
Autorretrato — corte de cabelo poodle (Kahlo)
Autorretrato na fronteira entre México e Estados Unidos (Kahlo)
Avila Camacho, presidente Manuel

Baar Jr., Alfred H.
Balada da Revolução Proletária, mural (Rivera)
Bambi
BeHar, Roberto
Beloff, Angelina
Bender, Albert M.
Bens congelados (Rivera)
Berggruen, Heinz
Best-Maugard, Adolfo
Blanch, Lucile
Bloch, Lucienne
Bloch, Suzanne
Bohus, Irene
Bolsa de Valores de São Francisco, ; *Alegoria da Califórnia*, mural (Rivera)
Boytlér, Arcady
Brenner, Anita
Breton, André
Breton, Jacqueline (Sra. André)
Bustamante, Octavio

Caballero Sevilla, Carmen
Cachuchas
cadavre exquis
Caimito de Guayabal
Calas, Nicolas

Calderón y González, Matilde *ver* Kahlo, Matilde Calderón de
Calderón, Antonio (avô)
Calles, presidente Plutarco Elías
Campos, Isabel
Cana-de-açúcar (Rivera)
Canastra de flores, A (Kahlo)
Cão escuincle e eu (Kahlo)
Cárdenas, presidente Lázaro
Cardoza y Aragón, Luis
Caso, Antonio
Castro, Rosa
Chapingo, mural de *ver* Escola Agrícola Nacional, mural da (Rivera)
Chávez, Carlos
“Chong Lee” *ver* Lira, Miguel N.
Chucho (empregado)
“Chucho Paisajes” *ver* Ríos y Valles, Jesús
Círculo, O (Kahlo)
Colégio Nacional
Colle, Pierre
Coluna partida, A (Kahlo)
Comissão de Artes de Detroit
Comissão Dewey
“Conversas em Pátzcuaro”
Copland, Aaron
Cornell, Joseph
Coronet
Covarrubias, Miguel
Covarrubias, Rosa Rolando
Criação (Rivera)
Crowninshield, Frank
cubismo
Cunningham, Imogen

9788525053dadaísmo
Dale, Chester
De Campo, Germán
De la Torriente, Loló
Del Río, Dolores
Detroit News
Detroit, murais de (Rivera)
Díaz, Porfirio
Diego e eu (Kahlo)
Diego e Frida 1929-1944 (Kahlo)

Dimitroff, Stephen
Dois nus em uma floresta (Kahlo)
Domingo Lavin, José
Dromundo, Baltasar
Duas Fridas, As (Kahlo)
Duchamp, Marcel, 11

Eaton, Marjorie
Edifício do Ministério da Saúde, murais do (Rivera)
Eisenstein, Sergei
El Liberador
Eles pedem aviões e ganham asas de palha (Kahlo)
Eloesser, dr. Leo
Ernst, Max
Escola Agrícola Nacional, mural da (Rivera)
Escola de Belas-Artes da Califórnia
Escola de Pintura e Escultura ver “La Esmeralda”
Escola Nacional Preparatória
Estrada, Arturo
Estrada, José María
Eu e minha boneca (Kahlo), 1
Eu pertenço ao meu dono (Kahlo)
Excelsior
Exposição Internacional do Surrealismo

Fabricação de um afresco, A (Rivera)
Facadinhas de nada, Umas (Kahlo)
Faculdade de Medicina da Cidade do México, murais da (Rivera)
Falecido Dimas, O (ou *O defuntinho Dimas*)
Farill, dr. Juan
Feira Mundial de Chicago
Fernández, Fernando
Ferreto, Judith
Firestone, Sigmund
“Flaquer, El” ver Bustamante, Octavio
Flor da vida (Kahlo)
Ford Motor Company, complexo River Rouge
Ford, Edsel
Ford, Henry
Fornos de olaria, Os (Kahlo)
Freud, Sigmund: *Moisés e o monoteísmo*
Frida e a cesariana (Kahlo)
Frida e Diego Rivera (Kahlo)

Frida e o aborto (Kahlo)
Frida e Stálin (Kahlo)
“Fridos, Los”
Frutos da terra (Kahlo)
Fulang-Chang e eu (Kahlo)

Galant, Alicia
Galería Arte Contemporaneo
Galeria de Arte Maupassant
Galeria de Arte Mexicana
Galeria Orozco-Rivera
Gamboa, Fernando
García Bustos, Arturo
Gerstle, William
Glusker, dr. David
Goddard, Paulette
Goitia, Francisco
Golden Gate, Exposição Internacional
Gómez Arias, Alejandro
Gómez Arias, Alice
Gómez Robleda, José
Gómez, Marte R.
González y González, Isabel (Avó)
González Ramírez, Manuel
Goodyear, A. Conger
Granizo
Guerra Civil Espanhola
Guerrero, Xavier
Guggenheim, Fundação
Guggenheim, Peggy
Guzmán, Eulalia

H. P. (Cavalo-Vapor), figurino do balé (Rivera)
Halberstadt, Ernst
Hale, Dorothy Donovan
Harper's Bazaar
Hastings, lady Cristina
Hastings, lord John
Helm, MacKinley
Henestrosa, Andrés
Hernández, Matilde Kahlo de ver Kahlo, Matilde
Hernández, Paco
Hospital Americano (Paris)

Hospital da Cruz Vermelha
Hospital de Cirurgias Especiais
Hospital Henry Ford
Hospital Henry Ford (Kahlo)
Hospital Inglês
Hospital St. Luke's
Hotel del Prado, mural do (Rivera)
Hurtado, Emma
Iberoamericana, Biblioteca
Idols behind altars (Brenner)
Iduarte, Andrés
Instituto de Artes Contemporâneas de Boston
Instituto de Artes de Detroit
Instituto de Artes de São Francisco
Izquierdo, María

Jaime, Carmen
Jesús Alfaro, José de
Joseph, Emily e Sidney

Kahlo, Adriana (irmã)
Kahlo, Antonio (sobrinho)
Kahlo, Cristina (irmã)

Kahlo, Frida: obras de — *Abraço amoroso do universo, a Terra (México), Diego, eu e señor Xolotl*, ; *Autorretrato* — 1946, ; *Autorretrato* — 1948, ; *Autorretrato* — 1949, ; *Autorretrato* — Detroit, ; *Autorretrato* — Dr. Eloesser, ; *Autorretrato* — Firestone, ; *Autorretrato* — miniatura oval, ; *Autorretrato* — Muray, ; *Autorretrato* — Nova York, ; *Autorretrato* — o primeiro, ; *Autorretrato* — o segundo, ; *Autorretrato* — o terceiro, ; *Autorretrato* — painel de metal, ; *Autorretrato* — Trotsky, ; *Autorretrato com Bonito*, ; *Autorretrato com cabelos cortados*, ; *Autorretrato com macaco*, ; *Autorretrato com o retrato do dr. Farill*, ; *Autorretrato com trança*, ; *Autorretrato como tehuana*, ; *Autorretrato* — corte de cabelo poodle, ; *Autorretrato na fronteira entre México e Estados Unidos*, ; *Canastra de flores*, A, ; *Cão escuincle e eu*, ; *Círculo*, O, ; *Coluna partida*, A, , ; *Diego e eu*, ; *Diego e Frida 1929-1944*, ; *Dois nus em uma floresta*, ; *Duas Fridas*, As, ; *Eles pedem aviões e ganham asas de palha*, ; *Eu e minha boneca*, ; *Eu pertença ao meu dono*, ; *Facadinhas de nada*, Umas, ; *Flor da vida*, ; *Fornos de olaria*, Os, ; *Frida e a cesariana*, ; *Frida e Diego Rivera*, ; *Frida e o aborto*, ; *Frida e Stálin*, ; *Frutos da terra*, ; *Fulang-Chang e eu*, ; *Hospital Henry Ford*, ; *Lembrança*, ; *Luther Burbank*, ; *Magnólias*, ; *Marxismo trará saúde aos doentes*, O, ; *Máscara*, A, ; *Menina com máscara da morte*, ; *Mesa ferida*, A, ; *Meu nascimento*, ; *Meu vestido pendurado ali*, ; *Meus avós, meus pais e eu*, ; *Minha família*, ; *Moisés*, ; *Moldura*, A, ; *Natureza viva*, ; *Natureza-morta* — 1951, ; *Natureza-morta* — 1952, ; *Natureza-morta* — 1953, ; *Natureza-morta* — ; *Niña*, ;

*Noiva que se espanta ao ver a vida aberta, A ; O que a água me deu, ; Ônibus, O, ;
Pensando na morte, ; Pequeno cervo, O, ; Pitaiaíás, ; Quatro habitantes do México, ;
Raízes, ; Recordação de uma ferida aberta, ; Retrato da sra. Jean Wight, ; Retrato de
Adriana, ; Retrato de Agustín M. Olmedo, ; Retrato de Alicia Galant, ; Retrato de
Cristina Kahlo, ; Retrato de don Guillermo Kahlo, ; Retrato de Eva Frederick,;
Retrato de Jesús Ríos y Valles, ; Retrato de Lupe Marín, ; Retrato de Miguel N. Lira, ;
Retrato de Ruth Quintanilla, ; Retrato de uma menina, 124; Retrato do dr. Leo
Eloesser, ; Ruína, ; Sem esperança, ; Sol e a lua, O, ; Sol e vida, ; Sonho, O, ; Suicídio
de Dorothy Hale, ; Tunas, ; Vitrine em Detroit*

Kahlo, Guillermo (pai)
Kahlo, Henriette Kaufmann (avó)
Kahlo, Isolda (sobrinha)
Kahlo, Jakob Heinrich (avô)
Kahlo, Margarita (meia-irmã)
Kahlo, María Luisa (meia-irmã)
Kahlo, Matilde (Maty/Matita) (irmã)
Kahlo, Matilde Calderón de (mãe)
Kahn, Albert
Kandinsky, Wassily
Kaufmann Jr., Edgar J..
Kaufmann, Edgar J.
“Kity” ver Kahlo, Cristina
Kolko, Bernice

“La Esmeralda”
La Rosita, murais
Lembrança (Kahlo)
Lesley, Parker
Levy, Julien
Lewisohn, Sam A.
Libertação do peão, A (Rivera)
Liebman, Charles
Liebman, sra. Charles
Liga Anti-Imperialista das Américas
Lira, Miguel N.
“Los Fridos”
Louvre
Luce, Clare Booth
Luther Burbank (Kahlo)

“macacos de Rivera”
Magnólias (Kahlo)

Maistros
Margolis, David
Marín, dr. Federico
Marín, Lupe
Martínez, Elena
Martino, César
Marxismo trará saúde aos doentes, O (Kahlo)
Máscara, A (Kahlo)
Mayet, señora
Mella, Julio Antonio
Menina com máscara da morte (Kahlo)
Mercader, Ramón
Mesa ferida, A (Kahlo)
Meu nascimento (Kahlo)
Meu vestido pendurado ali (Kahlo)
Meus avós, meus pais e eu (Kahlo)
“Mexican autobiography” (artigo de Frida Kahlo)
mexicanidad
México moderno, mural (Rivera)
Michel, Concha
Minha babá e eu (Kahlo)
Minha família (Kahlo)
Ministério da Educação Pública, murais do (Rivera)
Miró, Juan
Misrachi, Alberto
Modotti, Tina
Moisés (Kahlo)
Moldura, A (Kahlo)
Monroy, Guillermo
Montenegro, Roberto
Moreno Villa, José
Morillo Safa, Eduardo
Morillo Safa, Mariana
Morrow, Dwight W.
Muray, Nickolas
Museu de Arte Moderna (Cidade do México)
Museu de Arte Moderna (Nova York)
Museu Frida Kahlo

Naturaleza viva (Kahlo)
Natureza-morta — 1951 (Kahlo)
Natureza-morta — 1952 (Kahlo)
Natureza-morta — 1953 (Kahlo)

Natureza-morta — 1954 (Kahlo)
Navarro, Chelo
neoclassicismo
Neruda, Pablo
Nevelson, Louise
New Masses, The
New York Herald Tribune
New York Times
New York World-Telegram
New Yorker
Niendorff, Arthur
Niña (Kahlo)
Noguchi, Isamu
Noite dos ricos (Rivera)
Noiva que se espanta ao ver a vida aberta, A (Kahlo)
Nova Escola dos Trabalhadores, mural da (Rivera)
Novedades
Novo, Salvador

O que a água me deu (Kahlo)
O’Gorman, Juan
O’Keeffe, Georgia
Obregón, presidente Álvaro
Olín, Nahui
Olmedo, Agustín
Ônibus, O (Kahlo)
Ordóñez, Esperanza
Organização da Juventude Comunista
Orozco, José Clemente
Ortíz Rubio, presidente Pascual

Paalen, Wolfgang
Pach, Walter
Packard, Emmy Lou
Paine, Frances Flynn
Palácio Cortés, mural do
Palácio da Califórnia da Legião da Honra
Palácio de Belas-Artes, ; mural do (Rivera)
Palácio Nacional, murais do (Rivera)
Paresce, Ella
Partido Comunista
Pedregal, Ell (Kahlo) *ver Raíces* (Kahlo)
Pellicer, Carlos

Pensando na morte (Kahlo)
Pequeno cervo, O (Kahlo)
Péret, Benjamin
Pesadelo da guerra e o sonho da paz, O (Rivera)
Pflueger, Timothy
Picasso, Pablo
“Pinocha, La” ver Ordóñez, Esperanza
Pitaiaíás (Kahlo)
Posada, Juan Guadalupe
Prensa, La
Preparatória ver Escola Nacional Preparatória
Proenza, Teresa

Quatro habitantes do México (Kahlo)
¡Que viva Mexico! (Eisenstein)
Quintanilla, Ruth

Rabel (Rabinovich), Fanny
Rahon, Alice
Raíces (Kahlo)
Recordação de uma ferida aberta (Kahlo)
retablos
Retrato da sra. Jean Wight (Kahlo)
Retrato de Adriana (Kahlo)
Retrato de Agustín M. Olmedo (Kahlo)
Retrato de Alicia Galant (Kahlo)
Retrato de Cristina Kahlo (Kahlo)
“Retrato de Diego” (Kahlo)
Retrato de don Guillermo Kahlo (Kahlo)
Retrato de Eva Frederick (Kahlo)
Retrato de Jesús Ríos y Valles (Kahlo)
Retrato de Lupe Marín (Kahlo)
Retrato de Lupe Marín (Rivera)
Retrato de Miguel N. Lira (Kahlo)
Retrato de Ruth Quintanilla (Kahlo)
Retrato de uma menina (Kahlo)
Retrato do dr. Leo Eloesser (Kahlo)
Revolução Mexicana
Reyes, Aurora
Reyna, Agustina
Reynolds, Mary
Ríos y Valles, Jesús
Rivera, Diego: obras de — *Alegoria da Califórnia*, mural, ; *Balada da Revolução*

Proletária, mural, ; *Bens congelados*, ; *Cana-de-açúcar*, ; *Criação*, ; Detroit, murais de, ; Edifício do Ministério da Saúde, murais do, ; Escola Agrícola Nacional, mural da, ; *Fabricação de um afresco*, A, ; Faculdade de Medicina da Cidade do México, murais da, ; *H. P. (Cavalo-Vapor)*, figurino do balé, ; Hotel del Prado, mural do, ; *Libertação do peão*, A, ; *México moderno*, mural, ; Ministério da Educação Pública, murais do, ; *Noite dos ricos*, ; Nova Escola dos Trabalhadores, mural da, ; Palácio de Belas-Artes, mural do, ; Palácio Nacional, murais do, ; *Pesadelo da guerra e o sonho da paz*, O, ; *Retrato de Lupe Marín*, ; Rockefeller Center, mural do, ; *Tlazoelteotle, Deus da criação*, ; Treasure Island, mural da, ; Union Square, painéis da, ; *Zapata, líder camponês*

Rivera, Lupe (filha de Diego)
Rivera, Lupe Marín *ver* Marín, Lupe
Rivera, Ruth (filha de Diego)
Robinson, Edward G.
Robinson, Ione
Rockefeller Center, mural do (Rivera)
Rockefeller, Abby Aldrich (sra. John D.)
Rockefeller, John D., sr.
Rockefeller, Nelson A.
Rodríguez Lozano, Manuel
Rodríguez, Antonio
Ruína (Kahlo)

Salas, Angel
“Salon de la flor”
“Salon del paisaje”
“Salon libre 20 de Noviembre”
San Ángel
San Francisco Junior College
Sánchez Flores, Andrés
Schapiro, Mary *ver* Sklar, Mary Schapiro
Schapiro, Meyer
Sem esperança (Kahlo)
Seminário de Cultura Mexicana
Sindicato dos Trabalhadores Técnicos, Pintores e Escultores
Siqueiros, David Alfaro
Sklar, Mary Schapiro
Sol e a lua, O (Kahlo)
Sol e vida (Kahlo)
Sonho, O (Kahlo)
Stackpole, Ralph
Stálin, Joseph
stalinistas

Stern, sra. Sigmund
Suicídio de Dorothy Hale (Kahlo)
surrealismo
surrealistas

Tamayo, Rufino
Tanguy, Yves
Tchelitchev, Pavel
Tibol, Raquel
Tibón, Carleta
Time
Tlazoelteotle, Deus da criação (Rivera)
Toledano, Lombardo
Toor, Frances
Treasure Island, mural da (Rivera)
trotskistas
Trotsky, Leon, 11
Trotsky, Natalia
Tunas (Kahlo)

Union Square, painéis da (Rivera)
Universidade Columbia, protestos

Valentiner, dr. William
Van Heijenoort, Jean
Vanity Fair
Vasconcelos, José
Vásquez Gómez, Elena
Velasco y Polo, dr. Guillermo
Veraza, Adriana Kahlo de ver Kahlo, Adriana
Veraza, Alberto
Villaseñor, Eduardo
Villaseñor, Isabel (Chabela)
“Vinte séculos de arte mexicana” (exposição)
Vitrine em Detroit (Kahlo)
Vogue

Weston, Edward
White, W. B.
Wight, Clifford
Wight, Jean
Wills, Helen
Wilson, dr. Philip

Wolfe, Bertram D., ; “A ascensão da outra Rivera”, ; *Portrait of Mexico* [*Retrato do México*] (com Rivera)

Wolfe, Ella

Xavier, Hector

Zapata, líder camponês (Rivera)

Zendejas, Adelina

- [1] Julien Levy, *Memoir of an art gallery* (Nova York: Putnam, 1977), p. 16.
- [2] Carmen Phillips, entrevista particular. Pipersville, Pensilvânia, novembro de 1979.
- [3] Rafael Lozano, nota enviada da Cidade do México à revista *Time*, 9 nov. 1950.
- [4] Bertram D. Wolfe, “Rise of another Rivera”, p. 64.
- [5] Citado em Ira Kamin, “Memories of Frida Kahlo”, *San Francisco Examiner & Chronicle*, pp. 44-50, 6 maio 1979.
- [6] Raquel Tibol, *Frida Kahlo: crónica, testimonios y aproximaciones*, p. 96. Todas as traduções (do espanhol para o inglês) de cartas, anotações de diários, livros e artigos são da autora.
- [7] Conforme atesta sua certidão de nascimento, o nascimento de Frida consta do registro de nascimentos da prefeitura de Coyoacán.
- [8] Essa informação vem dos registros médicos de Frida Kahlo, de seu nascimento até 1946, compilados pela dra. Henriette Begun, ginecologista de Frida que emigrara de Berlim para o México em 1942. O histórico médico está publicado em *Frida Kahlo*, de Raquel Tibol, tradução para o alemão da *Crónica* de Tibol, que acrescentou o referido registro à edição alemã, publicada em 1980; ver pp. 138-143. Doravante, Begun, histórico médico.
- [9] Alejandro Gómez Arias, entrevistas particulares, Cidade do México, julho de 1977-janeiro de 1982. Gómez Arias diz que Guillermo Kahlo emigrara para o México com os irmãos alemães Diener e que Kahlo os ajudou a fundar a joalheria La Perla.
- [10] Tibol, *Crónica*, p. 22.
- [11] Ibid., p. 20.
- [12] Ibid., p. 21.
- [13] Ibid., p. 26.
- [14] Ibid., p. 26.
- [15] Felipe García Beraza, “La obra histórica de Guillermo Kahlo”, in *Homenaje a Guillermo Kahlo (1872-1941): primer fotógrafo oficial del patrimonio cultural de México*, catálogo de exposição publicado por El Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales, A.C. em agosto de 1976, sem número de página. Algumas das fotografias mais tarde ilustrariam os seis monumentais volumes de *Las iglesias de México* (As igrejas do México), produzidos entre 1924 e 1927 com a colaboração do renomado pintor Doutor Atl, do historiador da arte Manuel Touissant e do engenheiro José R. Benítez. O Instituto Nacional de Antropologia e História hoje possui uma coleção dos daguerreótipos de Guillermo Kahlo. Após a morte do fotógrafo, supostamente uma das irmãs de Frida, Matilde, teria ficado com as placas de vidro do pai. Dona de casa compulsiva por limpeza, como a mãe, Matilde um dia decidiu lavá-las, e assim muitas foram destruídas (Dolores Olmedo, entrevista particular, Xochimilco, D.F., março de 1977).
- [16] Ibid.
- [17] María Luisa Kahlo, entrevista particular, Cidade do México, novembro de 1977.
- [18] Tibol, *Crónica*, p. 21.
- [19] Frida Kahlo, entrevistada por Parker Lesley, Coyoacán, D.F., México, 27 de maio de 1939. Doravante, notas de Lesley.
- [20] Tibol, *Crónica*, p. 23.

- [21] Os avós mexicanos: notas de Lesley.
- [22] Notas de Lesley.
- [23] Não surpreende que Margarita e María Luisa tivessem lembranças pouco agradáveis da madrastra, que viam como uma mulher tacanha, mesquinha, vaidosa e egoísta (Margarita Kahlo e María Luisa Kahlo, entrevista particular, Cidade do México, novembro de 1977). Outro membro da família, Mercedes Calderón, relembra que raramente via os pais de Frida quando visitava a casa da rua Londres: “Eles viviam desaparecendo atrás das pesadas portas de madeira” (Mercedes Calderón, entrevista particular, Cidade do México, fevereiro de 1980).
- [24] Tibol, *Crónica*, p. 22
- [25] Gómez Arias, entrevistas particulares
- [26] Tibol, *Crónica*, pp. 20-21.
- [27] Ibid., pp. 26-27.
- [28] Ibid., p. 24.
- [29] Ibid., pp. 24-25.
- [30] Gómez Arias, entrevistas particulares.
- [31] Tibol, *Crónica*, p. 26.
- [32] Margarita e María Luisa Kahlo, entrevista particular.
- [33] Frida Kahlo, carta a Alejandro Gómez Arias, 2 de julho de 1927, Gómez Arias, arquivo pessoal.
- [34] Tibol, *Crónica*, pp. 21-21, 26.
- [35] Lucienne Bloch, entrevista particular, São Francisco, novembro de 1978.
- [36] O histórico médico de Frida Kahlo compilado pela dra. Begun atesta que Frida teve parto normal, e à exceção das doenças típicas da infância — sarampo, catapora e amigdalite —, foi uma criança saudável até 1918, quando sofreu um acidente e esmagou o pé direito num tronco de árvore. Isso causou uma leve deformação no pé, sequela que vários médicos diagnosticaram como poliomielite, ao passo que outros diziam que Frida tinha um “tumor branco”. O tratamento consistia de banhos de sol e banhos de cálcio.
- [37] Tibol, *Crónica*, p. 26.
- [38] Ibid., p. 28.
- [39] Ibid., p. 26.
- [40] Aurora Reyes, entrevista particular, Cidade do México, novembro de 1978.
- [41] Adelina Zendejas, “Frida Kahlo: en los diez años de su muerte (1910-1954)”, p. 1.
- [42] A tela, intitulada *Eles pedem aviões e ganham asas de palha*, se perdeu, mas está registrada em fotografia no arquivo pessoal de Michel Petitjean.
- [43] Wolfe, “Rise of another Rivera”, p. 131.
- [44] Notas de Lesley.
- [45] Ibid.
- [46] Ibid.
- [47] Ibid.
- [48] Ibid.
- [49] Gómez Arias, entrevistas particulares.
- [50] María Luisa Kahlo, entrevista particular.

[51] Ibid.

[52] Emmy Lou Packard, entrevista particular, São Francisco, novembro de 1978.

[53] Três aquarelas de Guillermo Kahlo integram a coleção de Isolda Kahlo. Uma é uma natureza-morta, outra é a cena de um celeiro com dois bezerros penugentos que parecem enlevados por uma galinha que estufa o peito, orgulhosa, para proteger seus pintinhos. A terceira é uma cópia de *A rendeira*, de Caspar Netscher (Coleção Wallace, Londres). A primeira e a terceira são datadas de 1938, ao passo que a cena do celeiro não tem data.

[54] Em seu artigo “Why have there been no great women artists?” (In: Thomas B. Hess & Elizabeth C. Baker, *Art and sexual politics*, Nova York: Macmillan, 1973), Linda Nochlin observou que há na história da arte muitos exemplos de mulheres cujos pais eram pintores. Além disso, as artistas mulheres dos séculos XIX e XX invariavelmente “tinham uma forte ligação pessoal com um artista masculino dominante” (p. 30). Frida obviamente também se beneficiou disso.

[55] Notas de Lesley.

[56] Tibol, *Crónica*, p. 28.

[57] Ibid., p. 21.

[58] O plano de fundo transmite uma sensação de ansiedade, da mesma maneira que o papel de parede florido no fundo de *La berceuse* (A mulher do berço, 1889), de Van Gogh (1889), pintado num dos surtos de doença mental do holandês e concluído durante sua recuperação. O observador sente que tanto no retrato que Frida pintou do pai como na tela de Van Gogh a imagem é um ícone privado, refletindo a extrema necessidade do pintor com relação a seu modelo/tema. Escrevendo sobre suas intenções nesse retrato, Van Gogh disse que quis criar o tipo de imagem que pudesse confortar e apaziguar o “isolamento pesaroso” dos pescadores. A exemplo do mestre holandês, Frida parece ter criado algo a um só tempo comemorativo e consolador.

[59] Baltasar Dromundo, *Mi calle de San Ildefonso*, p. 43.

[60] Octavio Paz: *The labyrinth of solitude: life and thought in Mexico*, p. 152 [edição brasileira: *O labirinto da solidão e Post-scriptum*. tradução de Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006].

[61] Jean Charlot, *The Mexican mural renaissance: 1920-1925*, pp. 87, 93.

[62] Paz, *The labyrinth*, pp. 146-147.

[63] Andrés Iduarte, “Imagen de Frida Kahlo”, recorte de jornal de Caracas (12 ago. 1954), arquivo de Isolda Kahlo.

[64] Dromundo, *Mi calle*, p. 28.

[65] Ibid., p. 78.

[66] Charlot, *The Mexican mural renaissance*, pp. 115-116.

[67] Elena Boder, entrevista particular, Los Angeles, novembro de 1978.

[68] Alejandro Gómez Arias, “Un testimonio sobre Frida Kahlo”, sem número de página.

[69] O termo *flapper* refere-se a um novo tipo de mulher nascido na década de 1920, com o liberalismo e o final da Primeira Guerra. Ouviam jazz, usavam saias mais curtas e maquiagem pesada, bebiam, fumavam, dirigiam carros e eram sexualmente mais livres (em inglês, um dos significados de *flapper* é “garota petulante”). Seus cabelos eram curtos (franja bem curta, pontas compridas na frente e nuca bem aparada), podendo aderir às

madeixas extremamente lisas ou com ondas. No Brasil, uma das acepções dicionarizadas do termo “melindrosa” é: “nos anos 1920, mulher que se distinguia por estar sempre no rigor da moda e possuir maneiras tão gráteis quanto afetadas”. (N. T.)

[70] Ibid. Gómez Arias diz que antes de ingressar na Preparatória Frida estudara brevemente no Colegio Alemán, a Escola Alemã da Cidade do México, mas seus pais acabaram achando o valor das mensalidades alto demais, muito além de suas posses, e Frida achou a escola rígida demais (Gómez Arias, entrevistas particulares). Frida teria ainda estudado dois anos na Escola Normal, instituição fundada em 1887 para a formação de professores para atuarem no magistério de ensino primário (Teresa del Conde, *Vida de Frida Kahlo*, p. 13).

[71] Alicia Galant, citada em Gabriela Rabago Palafox, “Frida vive em Coyoacán”, recorte de jornal de 1982, do arquivo da autora.

[72] Gómez Arias, “Frida Kahlo”, sem número de página.

[73] Isolda Kahlo, entrevista particular, Cidade do México, outubro de 1977.

[74] Zendejas, “Frida Kahlo”, p. 1.

[75] Para o relato dos feitos dos Cachuchas fiei-me — salvo ressalvas — nas memórias (escritas e orais, comunicadas em entrevistas particulares) de membros do grupo, especialmente Alejandro Gómez Arias, mas incluindo também José Gomez Robleda, Manuel González Ramírez e Jesús Ríos y Valles, e contemporâneos como Baltasar Dromundo, Adolfo Zamora e Adelina Zendejas.

[76] Baltasar Dromundo, entrevista particular, Cidade do México, novembro de 1978.

[77] Manuel González Ramírez, “Frida Kahlo”.

[78] Zendejas, “Frida Kahlo”, p. 2. Não é surpresa alguma que Antonio Caso não quisesse fomentar a investigação do pensamento socialista nas salas de aula da Preparatória. Contudo, ele fazia uma crítica efetiva ao positivismo, formando uma filosofia de intuição e ação, sentimento e caridade cristãos. Ele era contrário ao imperialismo e favorável ao governo constitucional, mas julgava que o progresso é alcançado por meio de indivíduos excepcionais, e que se dava demasiada importância às massas (J. Frederick Rippey, *Latin America: a modern history*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1968).

[79] José Gómez Robleda, entrevista particular, Cidade do México, abril de 1978.

[80] Bertram D. Wolfe, *The fabulous life of Diego Rivera*, pp. 240-241.

[81] Dromundo, entrevista particular.

[82] Ibid.

[83] Ibid., e Dromundo, *Mi calle*, pp. 153-160.

[84] Antonio Luna Arroyo, *Juan O’Gorman: autobiografía, antología, juicios críticos y documentación exhaustiva sobre su obra* (Cidade do México: Cuadernos Populares de Pintura Mexicana Moderna, 1973), p. 103.

[85] Adolfo Zamora, entrevista por telefone, Cidade do México, fevereiro de 1980.

[86] Zendejas, “Frida Kahlo”, p. 2.

[87] Arroyo, *Juan O’Gorman*, p. 103.

[88] Gómez Robleda, entrevista particular.

[89] Wolfe, *The fabulous life of Diego Rivera*, p. 241.

[90] Ibid., p. 242, e Diego Rivera, *My art, my life*, pp. 128-129.

- [91] Wolfe, *The fabulous life of Diego Rivera*, p. 241.
- [92] Zendejas, “Frida Kahlo”, p. 2.
- [93] Adelina Zendejas, entrevistada por Karen e David Crommie para o filme *The life and death of Frida Kahlo*, 1968.
- [94] Antonio Rodríguez, “Frida Kahlo: el homenaje póstumo de México a la gran artista”, p. 49.
- [95] Rivera, *My art, my life*, pp. 128-129.
- [96] Dromundo, *Mi calle*, p. 262.
- [97] Gómez Arias, entrevistas particulares.
- [98] Dromundo, entrevista particular, e Zendejas, “Frida Kahlo”, p. 1. A expressão “niña de la Preparatoria” vem de diversas cartas escritas por Frida a Alejandro entre 1922 e 1927. Todas as cartas enviadas a Gómez Arias estão em seu arquivo pessoal.
- [99] Frida escrevia do mesmo jeito que falava: minhas traduções para suas palavras (a partir do original espanhol) seguem sua pontuação, exceto nos trechos em que a falta de pontuação dificultava o significado.
- [100] Carta a Gómez Arias, 14 de setembro de 1924.
- [101] González Ramírez, “Frida Kahlo”.
- [102] carta a Gómez Arias, c. 15 de janeiro de 1925.
- [103] Dromundo, *Mi calle*, p. 166.
- [104] Carta a Gómez Arias, 4 de agosto de 1924. A citação seguinte é de uma carta datada de 25 de julho de 1925.
- [105] Carta a Gómez Arias, 4 de agosto de 1924. Frida não assinalou a data exata, mas escreveu “Dia dos gringos”. Minhas fontes de informações sobre os empregos de Frida são suas cartas a Gómez Arias, bem como as lembranças de seu ex-namorado.
- [106] Gómez Arias, entrevistas particulares.
- [107] Carta a Gómez Arias, 8 de janeiro de 1925.
- [108] Gómez Arias, entrevistas particulares.
- [109] Jean van Heijenoort, entrevistas particulares, Cidade do México e Cambridge, Massachusetts, abril 1978-maio 1982.
- [110] Um depoimento escrito por Fernández sobre sua aprendiz hoje está em exibição no Museu Frida Kahlo, acompanhado de alguns dos primeiros desenhos que Frida fez sob orientação do estampador, com quem Frida foi trabalhar por conta da estreita amizade de Fernández e Guillermo Kahlo. “Diante do enorme talento que ela mostrou no desenho, julguei por bem que se dedicasse à gravura e à gravura de ponta-seca. Pus nas mãos dela um livro com reproduções de maravilhosas obras de Anders Zorn e fiquei verdadeiramente surpreso com a habilidade dessa artista maravilhosa. Ela copiava diretamente, à mão, usando uma caneta e sem indicação alguma além de algumas minúsculas linhas a lápis. Ela copiava com grande facilidade e exatidão, que podem ser apreciadas nesses desenhos originais que eu felizmente guardei e que com prazer doo ao Museu de Frida”. Anexados a uma moldura com o depoimento há três desenhos de Frida justapostos a reproduções de gravuras de Zorn (1860-1920) que serviram de modelos. É evidente a habilidade de Frida, mas é óbvio seu esforço para fazer uma cópia fiel: seu traço é mais solto e seu sombreado é bem mais incompleto que os originais.

- [111] Pequenos quadros e pinturas a que se conferiu uma intenção votiva, ofertados a alguma entidade santa, em geral à Virgem, para pagamento de promessa ou em agradecimento por uma graça alcançada. Essas obras, também chamadas de pinturas ex-votos, retratam tanto o evento como o agente santo da salvação milagrosa.
- [112] Tibol, *Crónica*, p. 31.
- [113] Gómez Arias, entrevistas particulares.
- [114] Tibol, *Crónica*, p. 31.
- [115] Begun, histórico médico.
- [116] Tibol, *Crónica*, p. 32. Frida provavelmente fala em termos metafóricos. De acordo com Gómez Arias, ela não era mais virgem por ocasião do acidente (Gómez Arias, entrevistas particulares).
- [117] Baltasar Dromundo, “Frida Kahlo: vida cercenada mil veces por la muerte”, *El Sol de México*, 23 abr. 1974. p. d3.
- [118] Tibol, *Crónica*, p. 32.
- [119] Ibid.
- [120] Gómez Arias, “Frida Kahlo”, sem número de página.
- [121] Carta a Gómez Arias, 5 de dezembro de 1925.
- [122] Carta a Nickolas Muray, 16 de fevereiro de 1939.
- [123] Carta a Gómez Arias, 12 de abril de 1926.
- [124] Carta a Gómez Arias, 28 de setembro de 1926.
- [125] Olga Campos, entrevista por telefone. Cidade do México, fevereiro de 1980.
- [126] Andrés Henestrosa, “Frida”.
- [127] Reyes, entrevista particular.
- [128] Tibol, *Crónica*, p. 32.
- [129] Carta a Gómez Arias, 31 de maio de 1927.
- [130] Antonio Rodríguez, “Frida Kahlo, expresionista de su yo interno”, p. 67. Esse artigo é um dos vários que me foram dados na forma de cópia xerográfica. Rodríguez não se lembra das datas exatas de seus artigos. Ainda, “Una pintora extraordinaria”, sem número de página, e Antonio Rodríguez, entrevista particular, Cidade do México, agosto de 1977.
- [131] Gómez Arias, entrevistas particulares.
- [132] González Ramírez, “Frida Kahlo”. Profeticamente, Ramírez viu nas tramas de linhas que Frida gostava de desenhar semelhanças com o sistema circulatório humano, tema que mais tarde, juntamente com todo tipo de linhas entrelaçadas, seria um dos mais recorrentes de sua obra madura. De maneira similar, o emblema pessoal que ela usava como assinatura (um triângulo isósceles que ela às vezes transformava em retrato adicionando seus traços, o ângulo inferior transformando-se em barba) antecipa o enfático bigodinho de seus autorretratos da vida adulta.
- [133] Wolfe, “Rise of another Rivera”, p. 131. Frida disse a Parkey Lesley que pintara seu primeiro autorretrato na cama, usando um cavalete especial e olhando seu reflexo num espelho suspenso sobre a cama (notas de Lesley). Mas o autorretrato é grande demais para ter sido pintado na cama. Algumas pessoas que a conheciam no período afirmam que ela começou a pintar antes do acidente. Em entrevista de 1953, Frida relatou a Raquel Tibol um diálogo certamente fictício com sua mãe: “Assim que vi minha mãe, eu disse a ela,

‘Não morri, e mais que isso, agora eu tenho uma razão pra viver’. Eu estava me referindo à pintura. Uma vez que eu tinha de ficar deitada com um colete da clavícula até a pélvis, minha mãe deu um jeito de preparar pra mim um aparato muito engraçado, de onde saía uma peça de madeira que servia de apoio para meus papéis”. (Tibol, *Crónica*, p. 33)

[134] Rodríguez, “Frida Kahlo, expresionista”, p. 67.

[135] Adelina Zendejas lembra-se de Frida deitada na cama e produzindo pequenas paisagens em aquarela ou lápis de cor em pedaços de cartolina trazidos por Guillermo Kahlo (Zendejas, entrevista particular). Nenhuma dessas paisagens (pintadas nesse período inicial ou em algum momento posterior da carreira) sobreviveu, mas uma carta sem data de 1926 a Gómez Arias atesta o fato de que Frida, às vezes, saía para pintar a óleo ao ar livre: “Acho que não vou ao convento pintar”, ela escreveu, “porque estou sem tinta a óleo, e não estou com vontade de comprar”.

A sobrinha de Frida, Isolda Kahlo, tem uma bandeja circular pintada com papoulas que Frida teria feito antes do acidente como presente para a avó. Embora as flores sejam desenhadas com extrema habilidade, estão longe de ter a marca original de Frida. Parecem ter sido copiadas de alguma forma de arte decorativa, como um bordado. De fato, provavelmente a bandeja pretendia ser uma peça de artesanato, não uma obra de arte. No Museu Frida Kahlo há ainda uma autorretrato a lápis, em frangalhos e desbotado, em que se lê “Frida Kahlo 1927 em minha casa em Coyoacán Primeiro Desenho da Minha Vida”. Dado o fato de que ela começou a pintar em 1926, é improvável que essa inscrição esteja informando a verdade. Talvez ela quisesse dizer que era o primeiro desenho de sua nova vida, que começara ao conhecer Diego, pois tanto o colar pré-colombiano e a camisa de trabalho que ela está usando quanto o plano de fundo — em que contrasta arranha-céus com as legendas “Estados Unidos”, “Casas Grandes” e “Sem estilo próprio” a montanhas identificadas como “Coyoacán” e “Vale do México” — certamente indicam a influência de Rivera.

A bandeja pintada com papoulas e outras obras discutidas, mas não demonstradas em ilustrações, em *Frida* podem ser vistas nas ilustrações que acompanham minha dissertação de mestrado, “Frida Kahlo, her life, her art”.

[136] De cartas de Frida a Gómez Arias, 24 de junho e 23 de julho de 1947.

[137] As nuvens em formato de conchas podem ter derivado de Botticelli, que pintou nuvens de formato semelhante — por exemplo, em seu retrato intitulado *Jovem com medalha de Cosimo, o Velho* (Galeria Uffizi, Florença). Outras possíveis fontes para os primeiros retratos, especialmente o primeiro *Autorretrato*, são Roberto Montenegro, cujo mural e placas decorativas *art déco* na Biblioteca Iberoamericana Frida conhecia bem, e o Dr. Atl, pintor mexicano famoso pelos intensos autorretratos com o vulcão Popocatepetl ao fundo; sua influência nas primeiras telas de Frida, apontada por Rivera (Wolfe, *The fabulous life of Diego Rivera*, p. 243), parece a mais provável, já que ele trabalhou com seu pai em meados da década de 1920 no livro *Las iglesias de Mexico*.

Frida também teria estudado ilustrações *art nouveau* em uma série de livros e resenhas e comentários críticos publicada pela Editorial Aurora e colecionada por Guillermo Kahlo (Gómez Arias, entrevistas particulares). Anos depois de ter concluído seu primeiro *Autorretrato*, a própria Frida produziu uma ilustração (altamente estilizada) para um livro

— o frontispício e a capa do volume de poemas de Ernesto Hernández Borde intitulado *Caracol de distancias*, de 1933, edição particular de 250 exemplares custeada pelo Cachucha Miguel N. Lira. A ilustração, que retrata duas mulheres, revela a familiaridade de Frida com o estilo *art déco*.

[138] Carta a Gómez Arias, 31 de abril de 1927.

[139] Edgar Kaufmann, Jr., entrevista particular. Cidade de Nova York, maio de 1978.

[140] Tibol, *Crónica*, p. 35, nota 4.

[141] Frida se refere a facções em campanha nas eleições presidenciais que ocorreriam em meados de 1928. Com o apoio do presidente Plutarco Elías Calles, o ex-presidente Álvaro Obregón tinha posto de lado o dispositivo constitucional que proibia aos presidentes servir um segundo mandato, para que ele próprio pudesse concorrer ao cargo. Uma revolta contra Obregón foi violentamente reprimida.

[142] O artigo de Miguel N. Lira não foi publicado, mas após a morte de Frida ele participou da edição de um pequeno panfleto sobre Kahlo, escrito pelo colega Cachucha Manuel González Ramírez.

[143] Enrique Morales Pardavé, entrevista particular, Cidade do México, abril de 1978.

[144] Notas de Lesley. Frida chegou a ter um *retablo* retratando o acidente. Cerca de vinte anos após o episódio, quando ela encontrou um *retablo* mostrando uma colisão entre um bonde e um ônibus quase idêntica ao incidente que a vitimou, a própria Frida ou algum de seus alunos alterou alguns detalhes de modo que no letreiro do ônibus aparecesse “Coyoacán” e no bonde se lesse “Tlalpan”; além disso, a menina caída sobre as ferragens tem sobranceiras unidas, como as de Frida. Foi acrescentada ainda a inscrição “O casal Guillermo e Matilde C. de Kahlo agradece à Virgem das Dores por ter salvado sua filha Frida do acidente ocorrido em 1926 na esquina da Cuahutemotzín com a Calzada de Tlalpan”.

[145] Eu pinto a mim mesma

[146] Mario Monteforte Toledo, “Frida: paisaje de si misma”, p. 1.

[147] Antonio Rodríguez, “Frida Kahlo: heroína del dolor”, p. 1.

[148] Dolores Álvarez Bravo, entrevistada por Karen e David Crommie.

[149] Carta a Gómez Arias, 29 de setembro de 1926, publicada em Zendejas, “Frida Kahlo”, p. 64.

[150] Carta a Gómez Arias, 25 de abril de 1926.

[151] Reyes, entrevista particular.

[152] Adelina Zendejas, artigo de Zendejas ditado à autora em entrevista particular. O artigo foi originalmente publicado em *Boletín del Grupo Preparatorio 1920-1924*, no 44.

[153] Tibol, *Crônica*, p. 32.

[154] De acordo com Arturo García Bustos (entrevista particular, Cidade do México, março de 1977), originalmente os quadris e coxas de Frida estavam nus. Concluindo que a visão de seu sexo desviava a atenção do observador do quadro como um todo, Frida pintou a “mortalha”.

[155] Dromundo, *Mi calle*, p. 262.

[156] Alejandro Gómez Arias, “Aquella generación; Esta generación”, ensaio publicado em *En torno de una generación: glosa de 1929*, p. 75.

[157] Carta a Gómez Arias, 24 de junho de 1927.

[158] Carta a Gómez Arias, 14 de junho de 1928.

[159] Wolfe, *The fabulous life of Diego Rivera*, p. 342.

[160] Lucienne Bloch, entrevista particular.

[161] Em *Idols behind altars*, delicioso relato da história e cultura mexicanas escrito por Anita Brenner, há um diálogo ouvido em 1923 numa reunião de intelectuais e professores universitários na casa de Lombardo Toledano. Antonio Caso proclamou que o mural de Rivera era “estupendo!”. Para seu irmão Afonso Caso, demonstrava “excesso de gênio!”. Lombardo Toledano sentenciou: “O México palpita na obra de Rivera”. O veredicto da sra. Caso e de quatro mulheres da família era de que o mural devia ser caído. Alejandro Gómez Arias, que também estava presente, opinou que Rivera tivera êxito “em virtude da quantidade, mas certamente não em virtude da qualidade” (Wolfe, *The fabulous life of Diego Rivera*, p. 139).

[162] Ibid. A ascensão do folclorismo na década de 1920 também foi vista de outras maneiras. Em 15 de setembro de 1921, a arte folclórica ganhou tremendo impulso por conta de uma exposição de arte popular no México organizada pelo pintor Dr. Atl (que anos depois colaboraria com o pai de Frida nos seis volumes de *Las iglesias de Mexico*), em colaboração com o pintor Adolfo Best Maugard e Diego Rivera. (Dr. Atl, nascido em 1877 como Gerardo Murillo, abandonou seu patrnimo espanhol, adotando como pseudônimo a palavra indígena para “água”). O catálogo da exposição do Dr. Atl, *Folk arts in Mexico*, ainda hoje continua sendo um livro essencial sobre o tema. À época, serviu para fazer da riqueza da arte popular uma fonte acessível aos pintores.

Nem todos os artistas mexicanos apoiavam a ideia de que para ser mexicana a arte deveria “retornar” a temas *naïf* e ao estilo primitivista folclórico. Orozco, reconhecendo os perigos de que esse tipo de arte poderia facilmente descambar para a banalidade pitoresca ou até mesmo a exploração de temas e formas indígenas, voltadas meramente para a autopromoção e o propósito de sedução de turistas, desprezava os *retablos* e os murais de *pulquería* (murais *naïf* que decoravam bares em que era vendido o pulque), e zombava da popularização do folclore, do qual era hábil detrator, na mesma proporção em que Diego era ardoroso entusiasta: “De fato, os mexicanos somos os primeiros culpados por termos forjado e alimentado o mito do ridículo *charro* e da absurda *china* como símbolos de um suposto mexicanismo... Quando avistamos um *charro* ou uma *china*, e quando ouvimos as notas de abertura do horrível *jarabe*, automaticamente evocamos o nauseante palco mexicano, e tudo isso, amalgamado, passa a fazer parte de nós” (Charlot, *The Mexican mural renaissance*, p. 60).

[163] Aaron Copland, *Music and imagination* (Nova York: New American Library, 1959), p. 98.

[164] Diego Rivera, “Frida Kahlo y el arte mexicano”, pp. 96-97.

[165] Rivera, *My art, my life*, p. 126.

[166] Alan Robinson, “Lupe Marín recalls life with Diego Rivera”. *News*, Cidade do México, p. 12, 2 dez. 1977.

[167] Wolfe, *The fabulous life of Diego Rivera*, p. 186.

[168] Robinson, “Lupe Marín”, p. 12.

[169] Wolfe, *The fabulous life of Diego Rivera*, p. 245.

[170] Recorte de jornal, sem data, c. 27 dez. 1931, arquivo pessoal, Cidade de Nova York.

[171] Há muitas pessoas que não acreditam que Diego tenha mantido relações sexuais com as inúmeras mulheres que passaram por sua vida. Sua obesidade, as muitíssimas horas que dedicava ao trabalho, sua concentração na arte e na política e, por fim, sua hipocondria e seus problemas de saúde devem ter sido empecilhos para que desfrutasse do sexo tanto quanto se deliciavam em supor os colunistas de fofocas. Quando a pintora Lucienne Bloch estava morando com os Rivera em Detroit, ela lembra que “um dia, de manhã, Diego me beijou no rosto e me disse, ‘Você sabe, no amor não sou tudo aquilo que inventam que eu sou’” (Lucienne Bloch, entrevista particular).

José Gómez Robleda afirma que “Diego era cheio de perversidades e anomalias sexuais e havia a suspeita de que era deficiente em matéria de relações sexuais normais por causa de sua excessiva gordura etc.” (Robleda, entrevista particular).

[172] Bambi, “Frida Kahlo es una mitad”.

[173] Frida mencionou a reação de Orozco à sua pintura a um jornalista norte-americano, Robert Lubar. Ver, também, “Mexican autobiography”, *Time*, p. 90, 27 abr. 1953. Frida já conhecia Orozco desde pelo menos a época da Preparatória. O estúdio de Orozco ficava perto da casa dela em Coyoacán; supostamente os dois teriam feito várias vezes juntos o trajeto de ida e volta à Cidade do México, e Orozco seguia e espreitava Frida nas esquinas, para que pegassem o mesmo ônibus. “Ele era um pouco fascinado por Frida, mas também um pouco tímido”, diz Rosa y Castro, escritora e amiga de Frida (Rosa Castro, entrevista particular, Cidade do México, novembro de 1977).

[174] Bambi, “Frida Kahlo es una mitad”, e Rodríguez, “Frida Kahlo, expresionista”, p. 68.

[175] Rivera, *My art, my life*, pp. 169-172.

[176] Radar, coluna “Etcetera” em jornal da Cidade do México. Recorte sem data, arquivo de Isolda Kahlo.

[177] Rivera, *My art, my life*, p. 175.

[178] Frida Kahlo, “Retrato de Diego”, ensaio também publicado em *Hoy*, Cidade do México, 22 jan. 1949, e, em 1951, no catálogo da exposição retrospectiva de Rivera de 1949, *Diego Rivera: 50 Años de su labor artística, exposición de homenaje nacional*, Museo Nacional de Artes Plásticas. Partes do ensaio de Kahlo aparecerem na autobiografia de Rivera, *My art, my life*, pp. 301-303. Mais recentemente, o ensaio foi republicado em *Exposición nacional de homenaje a Diego Rivera*, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1977, pp. 11-23.

[179] Entrevista particular com um velho amigo de Frida que não deseja ser identificado.

[180] Radar, “Etcetera”.

[181] Gómez Arias, entrevistas particulares.

[182] Wolfe, *The fabulous life of Diego Rivera*, p. 244. Ao contrário de Lupe Marín, que serviu de modelo para os nus mais vibrantes e sensuais de Rivera, o muralista nunca considerou Frida seu ideal de sensualidade e charme femininos. Ele só retrata Frida nua numa litografia de 1930, em que há todos os lugares-comuns do erotismo: Frida está sentada na beira da cama, se despindo. A liga repousa sobre o travesseiro. Ela ainda não tirou as meias, o colar e os sapatos de salto alto. Seus braços estão acima da cabeça, em

uma posição que revela prodigamente os seios. A intenção da imagem era ser provocativa, mas não é. O corpo de Frida é esquelético. Ela parece amigável, mas não sexy. Uma litografia contemporânea, impressa do lado oposto da mesma pedra, mostra a amiga de Rivera, Lola (Dolores Olmedo). Se Frida parece calma e controlada, uma mulher comum, Lola Olmedo é um ídolo a ser possuído. Dolores Olmedo lembra que Rivera dizia que ela e Frida se complementavam (entrevista particular). Supostamente era uma desculpa do muralista para amar as duas.

[183] Tibol, *Crónica*, p. 49. As duas citações seguintes vêm da mesma fonte.

[184] Rafael Lozano, nota enviada da Cidade do México à revista *Time*, 10 de novembro de 1950.

[185] Frida disse que quando foi mostrar seus quadros pela primeira vez a Diego, estava ansiosa para pintar murais. Embora sua fragilidade física impossibilitasse seu desejo de seguir uma carreira de muralista, existe um painel em afresco, talvez pintado por Frida, que mostra uma menina de treze anos de idade (possivelmente a própria Frida) usando uma túnica azul-marinho e uma blusa branca. O painel integra a coleção da filha mais velha de Rivera, que acredita que Frida o pintou quando voltou a travar contato com Rivera, em 1928 (Lupe Rivera de Iturbe, entrevista particular por telefone, Cidade do México, julho de 1977). É possível que Rivera tenha ajudado Frida com a técnica do afresco, e essa experimentação pode ter estimulado a guinada de Frida a um realismo mais simplificado em que a pintura consiste de poucas formas de cor pintadas de maneira relativamente tênue. O painel em afresco pode também ter sido produzido em 1934, quando Frida mencionou em carta que estava planejando pintar um pequeno afresco numa escola perto de Tacuba, na Cidade do México.

[186] Somente no retrato de Isolda Kahlo bebê, de 1929, Frida pintou uma criança “bonitinha” — talvez porque Isolda fosse sua afilhada e sobrinha e o quadro era um presente para a irmã Cristina.

[187] Wolfe, *The fabulous life of Diego Rivera*, p. 244. É incerto o significado da justaposição do relógio no pedestal e do avião no céu no segundo *Autorretrato* de Frida. Uma possibilidade é a de que sejam referências ao mundo tecnológico moderno, pelo qual Rivera sentia tanto entusiasmo. Acerca de um detalhe de seu mural de 1930 na Bolsa de Valores de São Francisco: “Como símbolo do futuro mostrei um menino californiano fitando o céu com um aeromodelo nas mãos” (Rivera, *My art, my life*, p. 177). Ou talvez Frida tenha recorrido à combinação de avião e relógio para transmitir alguma banalidade do tipo “o tempo voa”. Ela era perfeitamente capaz desses trocadilhos visuais.

[188] Jesús Ríos y Valles, entrevista particular, San Miguel de Allende, novembro de 1978.

[189] Dromundo, entrevista particular.

[190] Gómez Arias, entrevistas partiluares.

[191] Bambi, “Frida Kahlo es una mitad”. A afirmação de Frida de que pegou emprestadas de uma criada as roupas com que se casou é provavelmente um ornamento da verdade. Embora definitivamente mexicano, o vestido que ela usa em sua fotografia de casamento não se parece com “a saia e a blusa” de uma empregada.

[192] Rivera, *My art, my life*, p. 173.

[193] Recorte de jornal, arquivo de Isolda Kahlo.

[194] Wolfe, *The fabulous life of Diego Rivera*, p. 249. A história também é mencionada em Rivera, *My art, my life* (p. 173). Ella Wolfe lembra-se bem do episódio (entrevista particular, Palo Alto, Califórnia, novembro de 1978).

[195] Bambi, “Frida Kahlo es una mitad”.

[196] Henestrosa, entrevista particular, Cidade do México, março de 1977. Henestrosa talvez esteja confundindo a celebração de casamento com a festa na casa de Tina Modotti, quando Frida conheceu Diego.

[197] Bambi, “Frida Kahlo es una mitad”. Uma vez que por ocasião do casamento de Frida e Diego, Siqueiros estava na prisão — por ter participado de uma manifestação de trabalhadores violentamente reprimida pela polícia em maio de 1929, o relato de Frida pode indicar que ela e Diego tinham morado juntos antes mesmo de se casarem.

[198] Wolfe, *The fabulous life of Diego Rivera*, pp. 163-165.

[199] Dromundo, entrevista particular.

[200] A carta de Tina Modotti é citada em Mildred Constantine, *Tina Modotti: a fragile life* (Nova York: Paddington Press-Two Continents Publishing Group, 1975), pp. 162, 166.

[201] Beckett, “Rivera denies”.

[202] Wolfe, *The fabulous life of Diego Rivera*, p. 260.

[203] Bambi, “Frida Kahlo es una mitad”. A solicitude de Lupe não durou muito; em 2 de novembro de 1929, ela escreveu — de Veracruz, onde tinha ido morar com o novo marido, o crítico Jorge Cuesta — a Frida: “Me causa fastio pegar papel e caneta pra te escrever, mas não quero nem que você nem seu pai nem sua mãe tenham direito a nada que é de Diego. Os filhos dele são os únicos que ele tem a obrigação de sustentar (entre eles a Marcia [sic], a quem ele nunca mandou um centavo!) Guadalupe”. Wolfe, *The fabulous life of Diego Rivera*, p. 249. A bem da verdade, Diego era extremamente generoso com Lupe e jamais parou de enviar dinheiro a sua filha ilegítima Marika, que vivia em Paris.

Hoje perdido, o retrato que Frida pintou de Lupe está documentado em registro fotográfico. Embora atraente e de aparência inteligente, na concepção de Frida, Lupe nada tem da beldade selvagem e sensual que aparece nos retratos pintados por Rivera ou nas famosas fotografias que Edward Weston fez dela.

[204] Zendejas, entrevista aos Crommie.

[205] Luis Cardosa y Aragón, “Frida Kahlo”.

[206] Bambi, “Frida Kahlo es una mitad”.

[207] Begun, histórico médico.

[208] Carta ao dr. Leo Eloesser, 26 de maio de 1932, Joyce Campbell, arquivo pessoal.

[209] Gisèle Freund, “Imagen de Frida Kahlo”.

[210] Wolfe, *The fabulous life of Diego Rivera*, pp. 395-396.

[211] Rivera, *My art, my life*, p. 172.

[212] “Fisita” era o nome com que a sobrinha de Frida, Isolda Kahlo, a chamava quando era pequena demais para conseguir pronunciar “Frida” (Isolda Kahlo, entrevista particular).

[213] Sra. Pablo O’Higgins, entrevista particular, Cidade do México, abril de 1978.

[214] Mariana Morillo Safa, entrevista particular.

[215] Orthón Lara Barba, “Sor Juana y Frida Kahlo: paralelamente”. *Boletín Bibliográfico*, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, Cidade do México, vol. xiii, no 380, p. 8, 1o dez.

1967.

[216] Bambi, “Frida dice lo que sabe”, 15 de junho de 1954, p. 1.

[217] Lucile Blanch, entrevista por telefone, Woodstock, Nova York, outubro de 1978.

[218] Bambi, “Manuel, el chófer de Diego Rivera, encontró muerta ayer a Frida Kahlo, en su gran cama que tiene dosel de espejo”, p. 1.

[219] Parker Lesley, transcrição de anotações feitas durante duas conversas com Diego Rivera na Cidade do México, em maio de 1939, sobre Frida Kahlo e sua obra. O marchand de Rivera, Alberto Miraschi, e o negociante de arte Pierre Matisse estavam presentes e participaram das conversas.

[220] “Fashion Notes”, *Time*, pp. 33-34, 3 maio 1948. Nas décadas de 1930 e 1940, as virtudes do passado colonial — “caseiro” e “simples” — eram cantadas em prosa e verso, e a arte folclórica nativa era reverenciada também ao norte da fronteira. Do Greenwich Village a Santa Fe, mulheres sofisticadas (em sua maioria artistas e esposas de artistas) usavam blusas bordadas, saias com babados e *huaraches*. Como é usual quando trajes folclóricos são adotados por gente sofisticada, entre os homens o estilo camponês não “pegou”, nem no México nem nos Estados Unidos. Rivera, por exemplo, preferia usar ternos molambentos e mal-ajambrados. Ele se sentia ridículo usando as calças e camisa branca de estilo *manta* que são virtualmente o uniforme do *campesino* mexicano. Somente o chapéu Stetson e a pistola na cintura contradiziam sua aparência citadina, aproximando-o do ativismo e da Revolução Mexicana. Para trabalhar, ele envergava o macacão de brim do proletariado urbano. “Vasculhei as profundezas da minha alma”, ele disse em 1929, “e descobri que eu tinha forças suficientes para ser um trabalhador entre outros trabalhadores” (Diego Rivera, in *Creative art*, janeiro de 1929).

[221] O fotógrafo Manuel Álvarez Bravo captou a misteriosa vitalidade das roupas vazias em seu *Absent portrait* [Retrato ausente], de 1945, que mostra um vestido de estilo antigo como que sentado numa cadeira, numa sala vazia. O vestido preenche a sala com a ausência do dono. Álvarez fotografou Frida inúmeras vezes, e em um dos retratos ela aparece no telhado de uma casa mexicana, vestindo um traje tradicional e justaposta a roupas vazias secando num varal. Indagado sobre qual era a relação dessa imagem com os quadros de Frida retratando roupas vazias, ele disse que era bem possível que seu contato com a obra de Kahlo tivesse afetado sua decisão de fotografá-la daquela maneira (Manuel Álvarez Bravo, entrevista particular, Cidade do México, fevereiro de 1978).

[222] Wolfe, *The fabulous life of Diego Rivera*, p. 203.

[223] *Ibid.*, p. 301. Rivera desligou-se do sindicato dos artistas em julho de 1924, porque não queria aliar-se ao protesto contra a onda de vandalismo que causara consideráveis estragos nos murais da Escola Preparatória. Mais tarde, no edifício do Ministério da Educação, Rivera pintou uma caricatura de seu velho benfeitor Vasconcelos como um anão montado em um elefante e mergulhando a caneta numa escarradeira.

[224] “The Rivera frescoes of modern industry at the Detroit Institute of Arts: proletarian art under capitalist patronage”, *Artforum*, no 12, p. 60, nov. 1973.

[225] *New York Times*, 17 maio 1933.

[226] Edward Weston, *The daybooks of Edward Weston*, vol. I, “Mexico” (Califórnia: An Aperture Book, 1961), pp. 34-35. A atitude positiva de Rivera com relação aos Estados

Unidos é revelada também numa entrevista concedida a Bertram Wolfe por Frida Kahlo, no arquivo de Bertram D. Wolfe, Instituto Hoover, Universidade de Stanford.

[227] Rivera, *My art, my life*, p. 174. O autorretrato que Frida deu a Diego a caminho de São Francisco pode ter sido o desenho a lápis (em exibição no Museu Frida Kahlo) que Frida erroneamente chamara de seu primeiro desenho. No autorretrato em questão, ela aparece tendo ao fundo o horizonte de uma cidade desconhecida, metade arranha-céus estadunidenses, metade montanhas.

[228] Blanch, entrevista particular.

[229] Wolfe, *The fabulous life of Diego Rivera*, p. 290.

[230] Loló de la Torriente, “Verdad y mentira en la vida de Frida Kahlo y Diego Rivera”, p. 21.

[231] Frida Kahlo, carta a Isabel Campos (3 de maio de 1931), publicada em Tibol, *Frida Kahlo*, pp. 42-43.

[232] Rivera, *My art, my life*, p. 175.

[233] Wolfe, *The fabulous life of Diego Rivera*, p. 290.

[234] Frida Kahlo, carta a Isabel Campos, 3 de maio de 1931.

[235] Weston, *The daybooks of Edward Weston*, vol. 2, “California”, p. xi.

[236] Ibid., p. ix.

[237] Ibid., pp. 198-199.

[238] O diagnóstico é uma indicação de que nem todos os problemas subsequentes de Frida com a coluna foram resultado de seu acidente. Kahlo aparentemente tinha também sintomas de sífilis; submetida aos testes de Wasserman e Kahn, o resultado deu “ligeiramente positivo”. Testes realizados posteriormente, nas décadas de 1930 e 1940, via de regra davam negativo (Begun, histórico médico).

[239] Esse perfil da vida e personalidade do dr. Eloesser é fruto de uma entrevista particular com Joyce Campbell, Tacambaro, Michoacán, México, julho de 1977. Joyce Campbell foi por muito anos a amiga mais próxima do dr. Eloesser.

[240] Carta do dr. Eloesser ao sr. William Zinn, responsável técnico pelo setor de doações da Hospital da Universidade da Califórnia em São Francisco, no arquivo do hospital.

[241] Lucienne Bloch, entrevista particular.

[242] Carta de Frida ao dr. Leo Eloesser, 15 de março de 1941. As cartas de Frida Kahlo ao dr. Eloesser de 1931 a 1946 estão no arquivo pessoal de Joyce Campbell.

[243] O elemento de fantasia nesse quadro, tão diferente dos retratos mais simples e mais diretos que Frida pintara em São Francisco, pode indicar que foi concluído depois que Kahlo e Diego haviam retornado ao México (por um período de seis meses) em junho de 1931. Evidência adicional é uma fotografia (quase que com certeza tirada no México e hoje parte dos arquivos do Instituto de Bellas Artes do México) de Luther Burbank, que mostra a tela ainda incabada.

[244] Pintado um ano e meio depois do matrimônio, o retrato duplo foi exibido em 1932 na sexta exposição anual da Sociedade das Mulheres Artistas de São Francisco, no Palácio da Califórnia da Legião da Honra e prodigamente reproduzido em jornais locais. Hoje integra a coleção do Museu de São Francisco. O *staff* do museu é da opinião de que o título da tela deveria estar de acordo com sua inscrição, e, portanto, referido como *Frieda e Diego*

Rivera.

[245] Frida Kahlo, carta a Isabel Campos, 1931.

[246] Kahlo, “*Retrato de Diego*”.

[247] Ibid.

[248] Blanch, entrevista particular.

[249] Wolfe, *The fabulous life of Diego Rivera*, p. 285.

[250] Ibid., p. 292. Anos depois o mural foi coberto, não por causa do “traseiro gordo” de Rivera, mas porque a arte figurativa saiu de moda. Os tempos mudaram, e hoje o mural é de novo orgulhosamente mostrado.

[251] Wolfe, *The fabulous life of Diego Rivera*, p. 297.

[252] Museu de Arte Moderna, *Diego Rivera*, Catálogo da Exposição (Nova York: Museu de Arte Moderna, 1931), p. 35.

[253] Os detalhes da chegada do casal Rivera a Nova York e dos comentários de Diego são do jornal *New York Herald Tribune*, edição de 14 de novembro de 1931. O relato que Bertram Wolfe faz da chegada (*The fabulous life of Diego Rivera*, p. 278) cita (erroneamente) “*The New York Times*, 14 de dezembro de 1931”.

[254] Lucienne Bloch, entrevista particular.

[255] Ibid.

[256] Diário de Lucienne Bloch, que leu em voz alta trechos do diário para a autora, durante sua entrevista particular.

[257] Ibid., dezembro de 1931.

[258] Carta ao dr. Eloesser, 26 de maio de 1932.

[259] Linda Downs, “The rouge in 1932: The ‘Detroit industry’ frescoes by Diego Rivera, in Detroit Institute of Arts, *The rouge: the image of industry in the art of Charles Sheeler and Diego Rivera* (Detroit Institute of Arts, 1978), pp. 47-48.

[260] O dr. Valentiner conheceu Rivera por intermédio de Helen Wills e, na companhia do novo amigo, passou pela terrível experiência de ser levado de carro pela atleta a uma de suas partidas de tênis. “Eu estava sentado no banco de trás, ao lado Rivera, e enquanto falávamos de harmonia e equilíbrio na composição, nos vimos numa posição horizontal, olhando diretamente para as estrelas, porque Helen Wills se deleitava de pegar a mais íngreme de todas as ladeiras de São Francisco. De fato, o peso de Rivera impelia-o para trás com tanta força que ele teve medo de tombar, e eu junto” (Downs, “The rouge”, pp. 47-48).

[261] *Detroit News*, p. 4, 19 jan. 1933.

[262] Exceto pela citação do comentário de Rivera, “O nome dela é Carmen”, a descrição da chegada do casal a Detroit é em larga medida baseada em *Detroit News*, p. 4, 22 abr. 1932. Edgar P. Richardson, em carta à autora (30 de janeiro de 1978), lembrou-se do inglês canhestro de Diego.

[263] Lucienne Bloch, entrevista particular.

[264] Rivera, *My art, my life*, p. 183.

[265] *Detroit News*, 22 abr. 1932.

[266] Rivera, *My art, my life*, p. 188.

[267] Ibid., p. 188.

- [268] O relato sobre a vida social de Frida em Detroit deriva de entrevistas particulares e outras formas de comunicação com pessoas que a conheceram lá no período. A sra. Barnett Malbin (entrevista particular por telefone, Cidade de Nova York, janeiro de 1978); Lenore de Martínez (Detroit, janeiro de 1978); Ernst Halberstadt (Onset, Massachusetts, setembro de 1978); Edgar P. Richardson (carta à autora, 30 de janeiro de 1978); Peggy de Salle (Detroit, janeiro de 1978); Lucienne Bloch (entrevista particular e diário).
- [269] Lucienne Bloch, entrevista particular.
- [270] De Salle, entrevista particular.
- [271] Ríos y Valles, entrevista particular.
- [272] Rivera, *My art, my life*, pp. 188-189.
- [273] Bambi, “Frida dice lo que sabe”, p. 7.
- [274] Lucienne Bloch, diário, fins de outubro de 1932, e entrevista particular; Ernst Halberstadt.
- [275] Lucienne Bloch, entrevistada por Karen a David Crommie.
- [276] Frida dizia a Lucienne que ela devia trabalhar em maior escala, que fazer esculturas tão diminutas era ruim para a carreira. Tornar-se assistente de Rivera foi o pontapé de motivação que a encorajou a abandonar a carreira de escultora. Em vez disso, ela tornou-se muralista, e a partir de então passou a pintar afrescos (Lucienne Bloch, entrevista particular).
- [277] Lucienne Bloch, entrevista aos Crommie.
- [278] De Salle, entrevista particular.
- [279] Lucienne Bloch, entrevista particular.
- [280] Lucienne Bloch, entrevista particular.
- [281] Rivera, *My art, my life*, p. 202.
- [282] Notas de Lesley.
- [283] Ibid.
- [284] Lucienne Bloch, entrevista particular, e Wolfe, “Rise of another Rivera”, manuscrito inédito do arquivo de Frida Kahlo, Museu Frida Kahlo, Cidade do México.
- [285] Notas de Lesley.
- [286] Helm, *Modern mexican painters*, p. 169.
- [287] Notas de Lesley.
- [288] Ibid.
- [289] Ibid.
- [290] Lucienne Bloch, entrevista particular.
- [291] Lucienne Bloch, diário, julho-agosto 1932.
- [292] Os comentários de Muller foram escritos na segunda prova da litografia, datada de agosto de 1932, e assinada “Frieda Rivera” e não “Frieda Kahlo”, talvez porque Miller fosse amigo de Rivera e não de Frida.
- [293] Lucienne Bloch, entrevista particular, e entrevista aos Crommie.
- [294] Rivera, *My art, my life*, p. 201.
- [295] Ibid.
- [296] Ella Wolfe, entrevista particular, Palo Alto, Califórnia, novembro de 1978. Invariavelmente, a incapacidade de Frida de ter filhos foi atribuída ao acidente. É claro que

isso teve sua parcela de culpa, mas no histórico médico de Frida consta que, em 1934, quando ela engravidou pela terceira vez, certo dr. Zollinger deu ordens para que ela abortasse, após três meses de gestação, por causa do “infantilismo” dos ovários de Kahlo. As duas irmãs mais velhas de Frida também tinham “ovários insuficientes”, e nenhuma delas teve filhos (Adriana sofreu três abortos espontâneos) e por fim tiveram de remover os ovários por causa de cistos (Begun, histórico médico). Gómez Arias relata que “uma vez Frida disse que todos os órgãos femininos preservaram ao longo de toda a sua vida certas características infantis. Eram órgãos de menina no corpo de uma mulher adulta” (Gómez Arias, entrevista particular). Outra possibilidade, remota, é a de que a sífilis teve sua parcela de culpa: úlceras nos pés são sintomas de sífilis secundária.

[297] Bambi, “Manuel, el chófer de Diego Rivera”, p. 1.

[298] Tibol, *Crónica*, p. 50.

[299] José de Jesús Alfaro, entrevista particular.

[300] Stephen Pope Dimitroff, entrevistado por Karen e David Crommie, e Lucienne Bloch, entrevista particular.

[301] Lucienne Bloch, entrevista particular.

[302] Lucienne Bloch, entrevista particular e diário.

[303] Tibol, *Crónica*, p. 50.

[304] Rivera, “Frida Kahlo y el arte mexicano”, p. 101. No México a tradição dos *retablos* remonta aos tempos coloniais. Na maioria dos casos a pessoa que recebeu uma graça, ou sua família, encomenda o trabalho de um pintor de ex-votos, que se considera um artesão anônimo e não assina a obra. Os compradores penduram os *retablos* em igrejas; santuários dedicados a santos particularmente eficientes são às vezes cobertos por esses quadros, bem como por outras oferendas votivas — muletas, fotografias e amuletos de prata no formato de perna, coração, orelha ou qualquer outra parte do corpo milagrosamente curada.

[305] Lucienne Bloch, entrevista particular e diário.

[306] Bertram D. Wolfe & Diego Rivera, *Portrait of Mexico*, p. 49.

[307] Carta ao dr. Eloesser, 29 de julho de 1932.

[308] Lucienne Bloch, entrevista particular e diário.

[309] Essa carta foi copiada por Bertram D. Wolfe, e, juntamente com a resposta de Diego, está nos papéis do muralista no arquivo do Instituto Hoover, Universidade de Stanford.

[310] Rivera, *My art, my life*, pp. 193-194.

[311] Lucienne Bloch e Rivera sugeriram a Frida a ideia da série (entrevista particular).

[312] Notas de Lesley.

[313] Notas de Lesley.

[314] Florence Davis, “Wife of the master mural painter gleefully dabbles in works of art” [“Esposa do mestre do mural passa o tempo brincando alegremente com obras de arte”]. *Detroit News*, p. 16, 2 fev. 1933.

[315] Wolfe, *The fabulous life of Diego Rivera*, p. 312.

[316] *Ibid.*, p. 314.

[317] Rivera, *My art, my life*, p. 200.

[318] Lucienne Bloch, entrevista aos Crommie. A favorita de Frida era sobre um desastre de trem ocorrido em 1895 e que matara dezenas de pessoas. Os *corridos*, assim como os

retablos ou as gravuras de José Guadalupe Posada, invariavelmente discorrem sobre desgraças reais. Formando uma espécie de jornalismo musical, os *corridos* põem em verso todo tipo de detalhe horripilante, como data e local da tragédia e o número de mortos e feridos. Além de acidentes, são temas dos *corridos* crimes, suicídios, desastres naturais e ocorrências bizarras como aparições fantasmagóricas, a prisão de 41 homossexuais e o caso de uma mulher que tinha cem maridos. Dado seu gosto pelo sensacionalista e melodramático, não é surpresa alguma que Diego e Frida adorassem cantar essas canções.

[319] Lucienne Bloch, entrevista particular.

[320] Suzanne Bloch, entrevista particular, Cidade de Nova York, abril de 1977.

[321] Lucienne Bloch, entrevista particular.

[322] Mary Sklar, entrevista particular, Cidade de Nova York, setembro de 1977.

[323] Lembra-se: Margolis, entrevista particular, Cidade de Nova York, junho de 1978.

[324] Beryl Becker, entrevista particular, Cuernavaca, México, agosto de 1977.

[325] Lucienne Bloch, entrevista particular.

[326] Lucienne Bloch, diário.

[327] Wolfe, *The fabulous life of Diego Rivera*, p. 317.

[328] Ibid., p. 325.

[329] Lucienne Bloch, diário.

[330] Wolfe, *The fabulous life of Diego Rivera*, p. 325.

[331] *Time*, p. 25, 22 maio 1933.

[332] Ibid.

[333] E. B. White, “I paint what I see”, *New Yorker*, p. 29, 20 maio 1933. Também publicado em *Poems and Sketches of E. B. White* (Nova York: Harper & Row, 1981), pp. 35-36.

[334] Rivera, *My art, my life*, p. 210.

[335] Lucienne Bloch, entrevista particular.

[336] Geraldine Sartain, “Rivera wife rues art ban”, *New York World Telegram*, 10 jun. 1933.

[337] Wolfe, *The fabulous life of Diego Rivera*, p. 334.

[338] Hoje os painéis estão no salão de jantar da Unity House, Centro Internacional de Recreação do Sindicato dos Trabalhadores do Vestuário Feminino, em Forest Park, Pensilvânia.

[339] Os lovestonitas eram um grupo comunista antistalinista liderado por Bertram D. Wolfe, amigo e biógrafo de Rivera.

[340] *New York Times*, 16 maio 1933.

[341] Louise Nevelson, *Dawns and dusks*, conversas gravadas com Diana Mackown (Nova York: Scribner's, 1976), p. 57.

[342] Marjorie Eaton, entrevista particular, Palo Alto, Califórnia, novembro de 1978.

[343] Nevelson, *Dawns and dusks*, 65.

[344] Eaton, entrevista particular. De acordo com Eaton, Nevelson ficou constrangida com o presente e não o usou até a noite em que saiu para jantar com Frida e Diego. Ela ficou tremendamente aliviada quando Diego virou-se para ela e, na presença de Kahlo, perguntou, “Já mostrou pra Frida seu colar novo?”.

- [345] Lucienne Bloch, entrevista particular.
- [346] Begun, histórico médico.
- [347] Lupe Marín, entrevista particular, Cidade do México, julho de 1977.
- [348] Suzanne Bloch, entrevista particular.
- [349] Lucienne Bloch, entrevista particular.
- [350] Lucienne Bloch, entrevista aos Crommie.
- [351] Frida Kahlo, carta a Isabel Campos (16 de novembro de 1933), publicada em Tibol, *Frida Kahlo*, pp. 43, 46-47.
- [352] *New York Times Magazine*, p. 11, 2 abr. 1933.
- [353] Lucienne Bloch, entrevista particular.
- [354] Nevelson, *Dawns and dusks*, p. 59.
- [355] Ella Wolfe, entrevista particular.
- [356] Ric y Rac, “In-mural”, *Excelsior*, Cidade do México, 14 ago. 1949. Seção 2, p. 1.
- [357] A história por trás desse quadro foi contada por Loló de la Torriente, “Verdad y mentira en la vida de Frida Kahlo y Diego Rivera”, e em entrevista particular com um pintor amigo de Frida, um refugiado espanhol que deseja continuar no anonimato. O desenho-base de *Umas facadinhas de nada* se perdeu, mas está documentado em uma fotografia de diversos desenhos de Frida exibida na retrospectiva da obra de Kahlo realizada no Palácio de Belas-Artes do México em 1977. O desenho mostra a mulher morta nua caída na cama com o assassino e um menino de pé, diante do corpo, chorando. Uma pomba segura no bico uma fita em que se lê: “Mi chata ya no mi quiere” (“Minha lindinha já não me ama mais”). No canto superior direito, as palavras do assassino são postas em verso: “Minha lindinha já não me ama mais/ porque ama outro desgraçado,/ mas hoje eu a peguei pra valer,/ agora chegou a hora dela”. Na parte de baixo da página, as palavras dele continuam: “Umas ‘facadinhas’ de nada. Não foram vinte punhaladas, senhor”.
- [358] Paz, *Labyrinth*, pp. 76-77. A violência contra mulheres que rejeitam, desobedecem ou traem um homem é um tema familiar na vida e cultura mexicana. Há, por exemplo, inúmeras baladas sobre retaliações violentas de homens contra mulheres; uma que Frida mantinha entre seus papéis conta a história de Rosita Álvarez, que foi assassinada por um homem com quem ela se recusara a dançar (arquivo de Frida Kahlo, Museu Frida Kahlo). No México, crimes passionais como o retratado em *Umas facadinhas de nada* são invariavelmente tidos mais como falhas humanas do que como atos hediondos. Assassinatos motivados por orgulho são considerados gestos de masculinidade. “O assassinato”, afirmou Octavio Paz, “no México ainda é um relacionamento, e nesse sentido tem o mesmo significado libertador de uma *fiesta* ou confissão. Daí seu drama, sua poesia — por que não dizê-lo? —, sua grandeza. Através do assassinato alcançamos um momento de transcendência” (*The labyrinth*, p. 61).
- [359] Notas de Lesley.
- [360] Wolfe, *The fabulous life of Diego Rivera*, pp. 309.
- [361] As cartas de Frida Kahlo a Ella Wolfe estão no arquivo de Bertram Wolfe. Instituto Hoover, Universidade de Stanford.
- [362] Begun, histórico médico. Essa foi a primeira de diversas operações no pé direito de Frida. Em 1935, Kahlo foi submetida a outra cirurgia, e descobririam que ela tinha

problemas nos ossos sesamoides (pequenos nódulos ossificados ou cartilagosos inseridos nos tendões). Dessa vez o pé demorou seis meses para sarar. Em 1936, com uma terceira operação, os sesamoides foram retirados. Mais uma vez, o processo de restabelecimento foi lento.

[363] Carta de Frida a Ella Wolfe, datada de “quarta-feira, 13 de maio de 1938”.

[364] Tibol, entrevista particular. Cidade do México, agosto de 1977.

[365] Rivera, *My art, my life*, pp. 287-288.

[366] Gómez Arias, entrevistas particulares.

[367] Eaton, entrevista particular.

[368] Annette Nancarrow, entrevista particular, Cidade de Nova York, novembro de 1979.

[369] Gómez Arias, entrevistas particulares.

[370] Sklar, entrevista particular.

[371] Wolfe, *The fabulous life of Diego Rivera*, p. 357.

[372] Ibid., pp. 357-358.

[373] Rivera, *My art, my life*, pp. 214-215.

[374] Ibid.

[375] Em 1939, quando deu o quadro a Michel Petitjean, Frida disse que a tela era sobre como o acidente de 1925 a tinha mudado (Petitjean, entrevista particular, Paris, novembro de 1981).

[376] Kaufmann, entrevista particular. Kaufmann também se lembra de que *Recordação* “tinha uma moldura lisa estofada em veludo. Os lados paralelos eram alternadamente estofados em tons brandos de vermelho e verde, menos brilhantes do que as cores da pintura em si. Era muito intenso”.

[377] Julien Levy, entrevista particular, Bridgewater, Connecticut, abril de 1977, e Kaufmann, entrevista particular.

[378] Sidney Simon, entrevista particular, Wellfleet, Massachusetts, agosto de 1978.

[379] As informações sobre as questões financeiras do casal Rivera vêm de Wolfe, *The fabulous life of Diego Rivera*, Ella Wolfe, entrevista particular, e várias entrevistas com amigos de Frida.

[380] Ella Wolfe, entrevista particular.

[381] Rivera, *My art, my life*, pp. 251-252.

[382] Ibid.

[383] As cartas de Frida a Alberto Miraschi e ao sobrinho dele (também chamado Alberto Miraschi), datadas de 1935 a 1946, estão no arquivo da Alberto Miraschi, Central de Publicaciones, s.a., Cidade do México.

[384] O relato sobre a vida cotidiana do casal Rivera deriva de van Heijenoort e Eaton, entrevistas particulares.

[385] Carta ao dr. Eloesser, 12 de julho de 1936. Nessa mesma carta Frida mencionou o autorretrato: “Estou terminando de pintar meu retrato pra você, aquele que você me pediu em sua carta da Rússia”. No dia 17 de dezembro ela escreveu novamente, perguntando se podia enviar-lhe a *pinturita*.

[386] Isolda Kahlo, entrevista particular.

[387] As cartas escritas por Isolda e Antonio Kahlo para Frida em agosto e setembro de

1940 estão no arquivo de Frida Kahlo.

[388] Eaton, entrevista particular.

[389] Ella Wolfe, entrevista particular.

[390] Van Heijenoort, entrevista particular.

[391] Os hábitos alcoólicos de Frida foram descritos por Jean van Heijenoort, Ella Wolfe, Julien Levy e outros em entrevistas com a autora.

[392] Carta a Ella Wolfe datada “Quarta-feira, 13”, 1938. Frida tomou emprestado o dito espirituoso “Eu bebia porque queria afogar minhas mágoas, mas agora essas desgraçadas aprenderam a nadar” de um amigo íntimo, o poeta José Frías (Wolfe, *The fabulous life of Diego Rivera*, pp. 107-108).

[393] Lucienne Bloch, entrevista particular.

[394] Van Heijenoort, entrevista particular.

[395] Relatado à autora por Leo Steinberg, no outono de 1973.

[396] Dolores del Río, entrevista particular, Cidade do México, novembro de 1977.

[397] Van Heijenoort, entrevista particular.

[398] Isamu Noguchi, entrevista particular, Cidade de Long Island, Nova York, abril de 1977.

[399] Eaton, entrevista particular.

[400] Roberto BeHar, entrevista particular, Cidade do México, outubro de 1977.

[401] Noguchi, entrevista pessoal. Frida estava internada no Hospital Inglês, por conta da operação no pé.

[402] Margolis, entrevista particular.

[403] Emanuel Eisenberg, “Battle of the century”, *The New Masses*, pp. 18-20, 10 dez. 1935. Siqueiros tinha lançado uma campanha de insultos contra Rivera no início da década de 1940. Em 29 de maio de 1934, por exemplo, fez publicar um ataque injurioso ao seu velho amigo na revista *The New Masses* chamando Rivera de “contrarrevolucionário”, “pintor de milionários” e “esteta do imperialismo”. Rivera contra-atacou, afirmando, em artigo de dezembro de 1935 intitulado “Defense and attack against the stalinists”, que Siqueiros era um joguete na mão dos stalinistas (os artigos de Siqueiros e Rivera foram republicados em Raquele Tibol, *Documentación sobre el arte mexicano*, Cidade do México, Fondo de Cultura Económica, 1974, pp. 53-82).

[404] Carta ao dr. Eloesser, 30 de janeiro de 1937. A preocupação política de Frida se expressou em um estranho quadro, hoje perdido, mas reproduzido no jornal da capital mexicana *Novedades* em 17 de julho de 1955. A reprodução mostra uma cena que corresponde ao título *Sobrevivente* (nome de uma tela que consta da lista de obras exibidas na exposição de Frida em Nova York em 1938) e ao título *O desastre aéreo*, dado por Bertram Wolfe em “Rise of another Rivera”, cuja publicação foi programada para coincidir com a referida exposição. Abaixo da ilustração do jornal há a seguinte legenda: “Um testemunho dos sofrimentos de um mundo em guerra” (*Novedades*, 17 jul. 1955. Suplemento “México en la cultura”, p. 6). É bem possível que a tela seja uma expressão da reação de Frida aos horrores que ouvira em primeira mão dos milicianos espanhóis; nela vemos uma cena de carnificina, em que um único sobrevivente, um homem ferido, olha para os destroços de um avião em chamas e despedaçado no chão, rodeado de corpos

mutilados — aparentemente civis, já que entre as vítimas há mulheres.

[405] Jean van Heijenoort, *With Trotsky in exile: from Prinkipo to Coyoacán*, p. 89.

[406] Octavio Fernández, “Cómo se obtuvo el derecho de asilo para Trotsky en Mexico”, *La Prensa*, Cidade do México, pp. 20-21, 39, 20 abr. 1956.

[407] Robert Payne, *The life and death of Trotsky* (Nova York: McGraw Hill, 1977), p. 391.

[408] Leon Trotsky, *Writings of Leon Trotsky, 1936-1937*, p. 79.

[409] Ibid., p. 80.

[410] Ibid., p. 79.

[411] *Time*, 16 jan. 1937.

[412] Trotsky, *Writings (1936-1937)*, p. 80.

[413] Payne, *Trotsky*, pp. 391-392.

[414] Joel Carmichael, *Trotsky: an appreciation of his life* (Nova York: St. Martin's, 1975), p. 432.

[415] Gómez Arias, entrevistas particulares.

[416] *Time*, 16 jan. 1937.

[417] Issac Deutscher, *The prophet outcast, Trotsky: 1929-1940* [edição brasileira: *Trotsky, o profeta banido*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1984, 2006], vol. 3 de uma trilogia (Londres: Oxford University Press, 1963), p. 380. [No Brasil, os dois outros volumes da trilogia são *Trotsky, o profeta armado: 1879-1921* (Civilização Brasileira, 1968, 2005) e *Trotsky, o profeta desarmado: 1921-1929* (Civilização Brasileira, 1984, 2005).

[418] Esse relato das atividades dos Rivera e dos Trotsky é de Jean van Heijenoort (entrevista particular e *Trotsky in exile*).

[419] Van Heijenoort, entrevista particular.

[420] Citado em Wolfe, *The fabulous life of Diego Rivera*, pp. 238-239.

[421] Jean van Heijenoort, entrevista particular.

[422] Jean van Heijenoort, entrevista particular.

[423] Jean van Heijenoort, “Correspondence of Leon and Natalia Trotsky, 1933-1938”. Esse manuscrito inédito é a tradução de Heijenoort para o inglês das cartas trocadas entre os Trotsky durante os breves períodos em que estiveram separados. A correspondência foi publicada em tradução para o francês, também de Heijenoort (Paris: Gallimard, 1980).

[424] Ibid.

[425] Ibid. No dia seguinte (12 de julho), Trotsky escreveu que tinha acabado de receber uma carta que Natalia escrevera em 10 de julho, antes de saber da viagem de Frida. A carta de 10 de julho não consta dos arquivos de Trotsky, e é quase certo que Natalia, julgando que a missiva revelava detalhes demais sobre a dor que sentira pelo caso de seu marido com Frida, a destruiu depois da morte de Trotsky.

[426] Ibid.

[427] Ibid.

[428] Ella Wolfe, entrevista particular.

[429] Jean van Heijenoort, entrevista particular.

[430] O filme — feito por Ivan C. F. Heisler, que, acompanhado do pai, Francis Heisler, estava visitando Trotsky — hoje integra a Coleção Trotsky, Instituto Hoover, Universidade

de Stanford. A atitude de Natalia com relação a Frida era uma estranha mistura de indiferença e afeição. Às vezes, quando Diego e Frida estavam na casa de Coyoacán, Natalia sequer saía do quarto. Em outras ocasiões, cumprimentava Frida com um beijo ou dava-lhe flores (Jean van Heijenoort, entrevista particular). Muitas fotografias dos passeios que faziam pelos arredores da Cidade do México mostram Natalia ao lado de Kahlo, como se estivesse de olho em alguém em quem não confiava. Uma razão mais sutil para a atenção e cautela de Natalia em relação a Frida talvez fosse a curiosa emoção que faz com que algumas pessoas amem a pessoa que seu amado ama. Amar o mesmo homem pode gerar uma espécie de cumplicidade entre duas mulheres. Os laços entre Natalia e Frida continuaram mesmo depois do assassinato de Trotsky e mesmo depois que Natalia passou anos sem ver Kahlo. Natalia fez questão, por exemplo, de levar um trotskista francês em visita ao México na década de 1940 para ver os afrescos pintados por Frida em Coyoacán sob sua supervisão (Jean van Heijenoort, entrevista particular).

[431] André Breton, “Frida Kahlo”, *Surrealism and painting*. pp. 141-144.

[432] Carta a Ella Wolfe datada “Quarta-feira, 13”, 1938.

[433] Frida disse que pintou a si mesma com corpo de criança e o rosto de adulta que tinha no momento em que realizou o quadro porque queria mostrar a continuidade da vida (notas de Lesley). Em sua percepção de continuidade da cultura mexicana, ela teria concordado com Octavio Paz, que observou que a atitude mexicana tradicional acerca do tempo é a de um apaixonado sentimento de conexão com o passado. O México é uma “terra de passados sobrepostos. A Cidade do México foi erguida sobre as ruínas de Tenochtitlán, cidade asteca construída à semelhança de Tula, a cidade tolteca erguida à feição de Teotihuacán, a primeira grande cidade do continente americano. Todo mexicano carrega dentro de si essa continuidade, que remonta a mil anos. Não importa se essa presença seja quase sempre inconsciente e assuma as formas ingênuas da lenda e até mesmo da superstição. Não é algo que se sabe, mas sim algo que se vive” (Paz, “Reflections: Mexico and the United States”, *New Yorker*, pp. 140-141, 17 set. 1979).

[434] Aqui, como em muitas ocasiões, Frida usou ilustrações médicas como fonte para retratar sua anatomia interna. No arquivo pessoal de Frida há uma página de um catálogo vendendo “apoios fisiológicos cientificamente projetados” que ilustram os dutos e glândulas de um seio lactescente. Outro precedente para a ideia de mostrar os dutos e glândulas no interior do seio é o seio cuja estrutura interior é revelada, como se vista através de raios x, no mural de Rivera no Palácio de Belas-Artes, a segunda versão do afresco do Rockefeller Center.

[435] Notas de Lesley.

[436] Ibid.

[437] Dolores del Río, entrevista particular. Frida pintou novamente uma criança com a máscara da morte numa tela semelhante (hoje perdida), reproduzida em *Novedades*, 10 jun. 1951. Suplemento México en la Cultura, p. 2.

[438] *Portrait of Mexico*, de Bertram D. Wolfe, apresenta ilustrações de diversos retratos que Rivera fez de crianças da família Rosa (ver, por exemplo, retrato de Dimas, 1935, ilustração 51), e Wolfe escreve sobre a família de Ixtapalapa nas pp 27-28. Alejandro Gómez Arias acredita que Dimas era filho de algum dos empregados da casa de Rivera

(Gómez Arias, entrevistas particulares). Dimas está usando uma coroa de cartolina. Ao observador só resta torcer para que o traje festivo do pobre Dimas nada tenha que ver com o antigo costume mexicano — que continuou no primeiro quartel do século xx e que foi descrito por Ernest Gruening em seu *Mexico and its heritage*, publicado em 1928 — que consistia da prática disseminada nos velórios das famílias pobres de suspender os recém-nascidos mortos “para a instrução dos vizinhos, por 24 horas ou mais”. Gruening cita o relato de um padre francês que viveu no México por vinte anos em meados do século xix: “Falei do costume de vestir com apuro as crianças mortas, enfeitá-las com asas de seda, coroas de papel, flores e fitas, de exibi-las sentadas em uma cadeira ou esticadas sobre a mesa, de enterrá-las com o alarido de petardos, de instrumentos tocando polcas e quadrilhas. Na Cidade do México, e também no interior, vi coisas ainda mais revoltantes. Vendedores de pulque alugavam esses cadáveres chamados de *angelitos* para atrair clientes: primeiro há orações; depois, bebedeira; meninas aproveitavam a ocasião para garantir encontros amorosos com seus galanteadores. O cadáver serve a vários mercados e só é enterrado quando já está avançado o estado de putrefação”. Gruening nota a semelhança desse costume com a prática asteca de adornar os mortos com vários tipos de papéis. O retrato de Dimas vestido de *angelito* conserva algo da barbárie dessas tradições.

[439] Wolfe, *Portrait of Mexico*, p. 22.

[440] A tela *Pitaiaias* foi exibida na Exposição Internacional Golden Gate em São Francisco e provavelmente vendida a alguém na Califórnia em 1940. Uma carta enviada a Frida (em 29 de julho de 1940) por Thomas Carr Howe Jr., diretor do Palácio da Califórnia da Legião da Honra, informa que a sra. Ryan (chefe do departamento de vendas na exposição) recebeu uma oferta de 120 dólares de um importante colecionador (o preço do quadro havia sido estipulado em 150 dólares). Não se sabe o resultado da proposta.

[441] Breton, *Surrealism and painting*, p. 143.

[442] A pitaia ou pitaia — cardo-da-praia (*Cereus fernambucensis*) e cardo-ananá (*Cereus triangularis*) — são nomes dados ao fruto de várias espécies de cactos epífitos, nativas do México e da América do Sul e também cultivadas no Vietnã, na Malásia, em Israel e na China. O termo “pitaia” significa fruta escamosa, sendo chamada também de fruta-dragão. Como só floresce à noite, é igualmente chamada de flor-da-lua ou dama-da-noite. (N. T.)

[443] A intuição de Frida sobre a receptividade da natureza a suas emoções é demonstrada também na maneira como os nós da madeira da mesa sobre as quais as frutas aparecem em *Frutas da terra* assemelham-se a feridas. Velhas fotografias dessa tela evidenciam que a imagem originalmente tinha um céu azul-pálido com nuvens brancas lanosas. Pouco depois de concluir a pintura, Frida repintou o céu de cinza escuro e incluiu nuvens tempestuosas, deixando na parte superior uma tira com o azul original, de modo que uma seção do céu sobrepõe-se à outra, como se ambas fossem cortinas de fundo de um palco de teatro. Possivelmente, Frida fez essa mudança para expressar a tristeza após a separação de Diego em 1939. Como a toalha de mesa que se metamorfoseia em paisagem e céu em *Tunas*, o céu duplo é um artifício surrealista, o tipo de coisa que Magritte poderia ter feito, e sublinha a natureza ficcional, mutável — de fato, totalmente fantasiosa e irrealística — da realidade de Frida.

- [444] Jean van Heijenoort, entrevista particular.
- [445] Carta a Julien Levy, rascunho sem data, arquivo de Frida Kahlo.
- [446] A carta de Frida a Lucienne Bloch faz parte do arquivo pessoal da sra. Bloch.
- [447] Lucienne Bloch, entrevista particular.
- [448] Entrevista particular com um amigo de Frida que prefere continuar anônimo.
- [449] Lucienne Bloch, entrevista particular.
- [450] Bambi, “Frida Kahlo es una mitad”, p. 6. Numa carta de Gladys Lloyd Robinson a Diego Rivera e Frida Kahlo (7 de setembro de 1938) e que está no arquivo de Kahlo se lê: “Todos ficaram entusiasmados com os quatro quadros de Frida e de você... Simplesmente se apaixonaram por ‘Eu e minha boneca’ e os retratos, e ficaram doidos pela maneira com que foram emoldurados. Todos concordaram que Frida é uma grande artista e estão ansiosos pra ver as novas aquisições da nossa coleção”.
- [451] O lugar surrealista *par excellence*: as fontes dessa citação e da seguinte são Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, p. 54, e uma entrevista de Breton a Rafael Helidoro Valle publicada em *Universidad*, México, d.f., pp. 5-8, 29 jun. 1938.
- [452] Jean van Heijenoort, entrevista particular.
- [453] Jean van Heijenoort, *Trotsky in exile*, p. 127. As ideias exploradas nessa “conversas” levaram Trotsky, Breton e Rivera a fundar uma Federação Internacional de Artistas Revolucionários Independentes (fiari), cujo intuito era resistir às intromissões totalitárias na arte e na literatura e fazer frente às organizações stalinistas. Produziram um manifesto intitulado “Por uma arte revolucionária independente”, salientando a necessidade dos artistas de atuarem livres de controles políticos, desde que não usem sua liberdade para atacar a revolução. Uma vez que era dirigido a artistas, o documento não foi assinado por Trotsky, mas sim por Breton e Rivera, embora este último em nada tivesse contribuído na elaboração do manifesto.
- [454] Jacqueline Breton, entrevista particular por telefone, Paris, outubro de 1980.
- [455] Breton, *Surrealism and painting*, p. 144.
- [456] Noguchi e Levy, entrevistas particulares.
- [457] Wolfe, *The fabulous life of Diego Rivera*, pp. 358-359.
- [458] Ibid., p. 360. Os Lewisohn de fato ficaram amigos de Frida e compraram um quadro exibido na exposição. Numa carta a Frida, a sra. Lewisohn (arquivo de Frida Kahlo, Museu Frida Kahlo) diz: “Adoramos sua pintura, que é muito admirada em nossa sala de estar”. As filhas do sr. e da sra. Lewisohn têm lembranças agradáveis das visitas de Frida à casa de campo dos pais, mas nenhuma delas se recorda de ter havido uma obra de Kahlo na coleção do pai ou da mãe. O escultor Sidney Simon, ex-marido de uma das filhas dos Lewisohn, lembra-se da existência do quadro, uma natureza-morta. Stanton Loomis Catlin foi generoso a ponto de me ceder uma antiga fotografia de uma natureza-morta (de 1937) de flores em um vaso decorado com as palavras “Eu pertenço ao meu dono”. Atrás da foto, a lápis, está escrito “Sra. Sam Lewisohn”. Supostamente essa tela foi exibida na exposição de Frida na galeria de Julien Levy. Em seu formulário de inscrição para concorrer a uma bolsa da Fundação Guggenheim, em 1940, Frida listou Lewisohn como um dos compradores de obras suas na mostra de Levy.

[459] Uma cópia do *press release* está no arquivo de Frida Kahlo junto à biblioteca do Museu de Arte Moderna. Também na biblioteca está o catálogo da exposição, uma brochura consistindo de uma única folha de papel amarelo dobrada.

[460] A identidade de algumas dessas obras só pode ser alvo de conjectura; outras se perderam ou passaram a ser conhecidas por outros títulos; Frida não via nada de imutável nos títulos de seus quadros, que, de acordo com Julien Levy, eram inventados na hora, no calor do momento, durante conversas com seus vários pretendentes (Levy, entrevista particular). Obviamente, *Eu com minha babá é Minha babá e eu*, *A praça é deles é Quatro habitantes do México*. *Minha família é Meus avós, meus pais e eu*. *O coração é Lembrança*. *Meu vestido estava lá pendurado é Meu vestido pendurado ali*. *Arrumado para o paraíso é O falecido Dimas* (ou *O defuntinho Dimas*). *Nascimento é Meu nascimento*. *Burbank — o criador de frutas norte-americano é Luther Burbank*. Outras identificações são mais incertas. *Ela brinca sozinha* pode ser a versão de *Menina com máscara da morte* (hoje parte da coleção de Dolores del Río), que Levy expôs, mas pode também ser *Eu e minha boneca*, que, embora não apareça listada no catálogo como tal, foi um dos quadros emprestados por Edward G. Robinson para a exposição. *Apaixonadamente apaixonada* pode ser *Retrato de Diego*, também emprestado por Robinson (*Retrato de Diego* foi reproduzido em “Rise of another Rivera”, de Wolfe), mas eu suspeito de que esse tenha sido o título irônico dado por Frida a *Umas facadinhas de nada*, que Wolfe, referindo-se à tela como “Apenas algumas estocadinhas”, disse que estava na exposição de Levy. Robinson emprestou também o *Autorretrato* de 1933 com contos de jade que Frida pintou em Detroit, que pode figurar na lista como *Xochitl*, já que era assim que Frida às vezes assinava seu nome (Xochitl era o nome de uma dama tolteca que no século ix a.C. popularizou o pulque, e Frida também batizou assim um de seus cachorros). Quanto à tela intitulada *Olho*, talvez fosse *Retrato de Diego*, pois sabemos que ela julgava que o marido tinha um olho particularmente aguçado. Ou talvez fosse um autorretrato, brincando com o trocadilho da sonoridade (*ái*) das palavras em inglês “olho” (*eye*) e “eu” (*I*).

[461] Bomb beribboned”, *Time*, p. 29, 14 nov. 1939.

[462] *The New York Times*, p. 10, 16 nov. 1939.

[463] Recorte de jornal, sem data, arquivo particular, Cidade de Nova York.

[464] Levy, entrevista particular. Em carta a mim enviada em 26 de abril de 1977 pela sra. Elise V. H. Ferber, do Serviço de Informação da Galeria Nacional de Arte de Washington, d.c., consta que nenhum quadro de Frida Kahlo chegou à galeria como legado de Chester Dale. Em conversa por telefone (abril de 1977), a sra. Chester Dale assegurou-me não haver nenhuma obra de Kahlo na coleção do marido, e acrescentou que se lembrava de Frida como “uma coisinha pequena e magra que vivia sentada em espreguiçadeiras. Ela tinha bom humor, e era muito esperta e animada, de uma maneira tranquila e discreta”.

[465] Em seu formulário de inscrição para concorrer a uma bolsa da Fundação Guggenheim, em 1940, Frida listou Pach como um dos compradores de suas obras.

[466] A sra. Luce relembra que estava no México em 1949, por ocasião do assassinato de Trotsky. “O que aconteceu foi o seguinte”, diz ela. “Eu tinha encomendado de Carlos Chávez uma sinfonia em memória da minha filha, que tinha morrido, e ele naquele momento era o ministro das belas-artes. Eu fui ao México, e passei bastante tempo com

Frida e Diego, amigos íntimos de Chávez. Ela me levou ao estúdio e me mostrou o autorretrato que havia dado de presente de aniversário a Trotsky. E no dia seguinte, ou naquela noite, Carlos me disse que Trotsky tinha sido assassinado. Ele disse: ‘Frida não consegue mais olhar para o quadro’. Então eu perguntei: ‘Carlos, será que você o consegue pra mim?’. Ele negociou a venda, eu saí do estúdio e levei a tela pra casa. Mesmo depois que eu vendi o resto da minha coleção, mantive essa pintura, porque era muito bonita.”

[467] Ibid.

[468] Levy, entrevista particular.

[469] Carta a Gómez Arias, 1o de novembro de 1938.

[470] Levy, *Memoir*.

[471] Levy, entrevista particular.

[472] Nicolas Calas, entrevista particular por telefone, Cidade de Nova York, outono de 1974.

[473] Levy, entrevista particular.

[474] Begun, histórico médico.

[475] Levy, entrevista particular.

[476] Levy, *Memoir*, p. 85.

[477] Levy, entrevista particular.

[478] Paul Gallico, “Memento Muray”, ensaio em *The revealing eye: personalities of the 20’s in photography*, de Nickolas Muray, com texto de Paul Gallico, pp. 16-17.

[479] As cartas de Frida Kahlo a Nickolas Muray, de 1930 a 1940, integram o arquivo pessoal da filha do fotógrafo, Mimi Muray, Alta, Utah.

[480] Wolfe, *The fabulous life of Diego Rivera*, pp. 358-359.

[481] No diário há sete linhas riscadas depois da palavra “floradas”. O final original era:

Nome de Diego — Nome do Amor

Não pare de dar sede

À árvore que tanto te amou

Que entesourou sua semente

Que cristalizou sua vida

Às seis da manhã

Sua Frida

[482] Carta a Ella e Betram Wolfe, 17 de março de 1939.

[483] Carta a Nickolas Muray, 16 de fevereiro de 1939.

[484] Carta a Nickolas Muray, 27 de fevereiro de 1939.

[485] Além de suas cartas, as fontes sobre o relato da vida de Frida em Paris são entrevistas particulares com Michel Petitjean, Jacqueline Breton, Alice Rahon (Cidade do México, março de 1977) e Carmen Corcuera Baron (entrevistada por Elizabeth Gerhard a pedido da autora, Paris, maio de 1978).

[486] Alice Rahon, entrevista particular. Carmen Corcuera Baron, que em 1939 se casou com o *marchand* parisiense de Frida, Pierre Colle, diz que Frida “sempre se sentava no chão e estava constantemente fazendo coisas com as mãos”, tais como enfeitar com fitas as bordas de seda da mobília antiga (entrevista a Gerhard).

- [487] “Fashion notes”, *Time*, pp. 3-4, 3 maio de 1948.
- [488] Carta a Nickolas Muray, 27 de fevereiro de 1939.
- [489] Carta a Ella e Bertram Wolfe, 17 de março de 1939.
- [490] Petitjean, entrevista particular.
- [491] Carta a Ella e Bertram Wolfe, 17 de março de 1939.
- [492] Jean van Heijenoort, *Trotsky in exile*, p. 136.
- [493] *Ibid.*, p. 132.
- [494] Baseado em Payne, *Trotsky*, van Heijenoort, *Trotsky in exile*, e entrevista particular. Uma vez que aos olhos do público Trotsky era intimamente ligado a Rivera, o russo julgou necessário se dissociar das extravagâncias políticas do muralista. Rivera caracterizou Cárdenas como um “cúmplice dos stalinistas” e acreditava que Mújica daria continuidade à revolução no México. Quando Mújica retirou sua candidatura, Rivera apoiou o general Juan Andrew Almazán, que tinha laços estreitos com os interesses comerciais norte-americanos. Essa travessura política deixou desconcertados os amigos esquerdistas de Trotsky. Mas, a essa altura (1940), o rompimento dos dois já era definitivo.
- [495] Jean van Heijenoort, entrevista particular.
- [496] Payne, *Trotsky*, p. 409.
- [497] Van Heijenoort, entrevista particular. Jean van Heijenoort relembra que o grupo trotskista mexicano era pequeno e dividido em facções. Todos os membros eram pobres, exceto Diego, que tinha muito dinheiro. Assim, ele podia impor aos outros a sua vontade. Se, por exemplo, o grupo queria imprimir um pôster sobre alguma coisa e Diego estava de acordo, ele contribuía com dinheiro. Se, ao contrário, decidisse que não gostava do projeto, não dava o dinheiro. Isso criava o caos na organização. Diego tinha a ambição de se envolver ativamente em política. Ele sentia um tipo de culpa de limitar-se a pintar. Trotsky disse diversas vezes: “Você é um pintor, tem seu trabalho. Ajude o grupo, mas faça seu trabalho”. (também em Trotsky, “Necessary Statement”, *Writings (1938-1939)*, 4 de janeiro de 1939). O Secretariado da Internacional e a conferência de fundação da iv Internacional determinaram que Rivera não devia ser membro da organização, mas sim trabalhar diretamente sob o “controle do Secretariado da Internacional” (Jean van Heijenoort, *Trotsky in exile*, p. 133).
- [498] Van Heijenoort, *Trotsky in exile*, pp. 136-137.
- [499] Deutscher, *The prophet outcast*, pp. 444-445.
- [500] Trotsky, *Writings (1938-1939)*, pp. 276-279.
- [501] “Rivera still admires Trotsky: regrets their views clashed”, *New York Times*, 15 abr. 1939. De acordo com Rivera, quando Trotsky mandou vinte pesos como pagamento do aluguel, Rivera interpretou o gesto como afronta, e teria rejeitado o dinheiro caso o russo não tivesse ameaçado tirar seus pertences da casa. No fim das contas, Rivera aceitou o dinheiro e doou tudo para a revista trotskista *Clave*, com a qual ele e o russo contribuía. No artigo do *New York Times* Rivera disse que sua própria carta a Breton tinha precipitado o incidente com Trotsky e que ele deixara a Internacional para não constranger o russo. “O incidente entre Trotsky e eu não é uma briga, é um lamentável mal-entendido”. Para Rivera, Trotsky era “um grande homem... o homem que, junto com Lênin, deu a vitória ao proletariado da Rússia”, mas, a seu ver, as circunstâncias e os sofrimentos da vida do russo

faziam dele um homem “cada vez mais difícil, apesar da sua enorme reserva de bondade e generosidade. Eu lamento que o destino tenha decretado que eu entrasse em conflito com esse lado de sua natureza. Mas a minha dignidade como homem me impediu de fazer qualquer coisa para evitar o embate”.

[502] Jean van Heijenoort, *Trotsky in exile*, p. 27.

[503] Wolfe, *The fabulous life of Diego Rivera*, p. 396.

[504] Bambi, “Frida Kahlo es una mitad”.

[505] Ibid.

[506] Maria Craipeau, “J’ai connu l’assassin de Trotsky”, *France Observateur*, p. 12, 19 maio 1960. Traduzido do francês pela autora.

[507] Essa citação e a seguinte são da carta de Frida a Nickolas Muray, 27 de fevereiro de 1939.

[508] No arquivo de Frida Kahlo, Museu Frida Kahlo, há uma carta de Peggy Guggenheim datada de 3 de maio de 1939: “Espero que agora você esteja em casa sã e salva e que todos os seus problemas europeus tenham chegado ao fim. Foi uma grande decepção você não ter vindo a Londres. Também estou muito triste de não ter tido o prazer de exibir os quadros aqui. Estou usando seus lindos brincos, que são objeto de admiração de todos, e gosto mais deles do que dos que eu tenho. A galeria fecha no fim de junho e no próximo outono espero abrir o Museu de Arte Moderna em Londres em seu lugar. A exposição de Breton está ficando cada vez mais complicada. Deus sabe o que vai dar”. Anos depois, Peggy Guggenheim teve a oportunidade de expor um *Autorretrato* (de 1940) de Frida.

[509] Jacqueline Breton, entrevista particular.

[510] O crítico L. P. Foucaud, “L’exposition de Frida Kahlo”, *La Flèche*, mar. 1939. Recorte de jornal no arquivo de Frida Kahlo, tradução do francês da autora.

[511] Rivera, *my art, my life*, p. 224.

[512] Sklar, entrevista particular. Devem ser os brincos que Frida usa em um extraordinário desenho de *Autorretrato* feito em 1946.

[513] Packard, entrevista particular.

[514] Wolfe, “Rise of another Rivera”, p. 64.

[515] William S. Rubin, *Dada and surrealist art* (Nova York: Abrams, 1969), p. 121.

[516] Museu de Arte Moderna, *Twenty centuries of Mexican art* (Nova York-Cidade do México: Museum of Modern Art-Instituto de Antropología y Historia, 1940), p. 141.

[517] Rodríguez, “Frida Kahlo, expresionista”, p. 68.

[518] Rodríguez Prampolini, *El surrealismo*, pp. 55-56, cita “Divagaciones en torno al surrealismo”, do crítico mexicano Ramón Gaya.

[519] Ibid.

[520] Luis G. Basurto, Jr., “Crítica de arte”, artigo em duas partes publicado em *Excelsior* em janeiro ou fevereiro de 1940. Recorte de jornal sem data, Isolda Kahlo, arquivo pessoal.

[521] Carta a Nickolas Muray data de janeiro de 1940.

[522] É curioso que, dado o orgulho que sentiam de sua herança mexicana, Frida e Diego apareçam listados como participantes europeus (e não mexicanos) no Catálogo da “Exposição internacional do surrealismo” (Galería de Arte Mexicano, 1940). Supostamente essa caracterização tivesse a ver com o fato de que ambos tinham realizado exposições fora

do México e sua reputação tivesse âmbito internacional. Outra explicação possível é a de que, naquele momento particular, ambos julgavam que a arte mexicana deveria ser menos nacionalista e mais aberta às correntes vindas de fora. De todo modo, nenhum dos dois era (então) avesso a associações com tendências contemporâneas estrangeiras.

[523] Rodríguez Prampolini, *El surrealismo*, p. 44.

[524] Ibid., p. 95. Prampolini argumenta que os artistas mexicanos rejeitam a abstração ou a “arte pura” e aferram-se ao real por causa da “insegurança e ambivalência” em que vivem; ademais, querem que arte transmita uma mensagem. Os mexicanos têm uma percepção mágica da vida e uma visão animística da realidade concreta. Portanto, ela diz, não há opção entre sujeito e objeto, entre consciente, entre símbolo e a coisa simbolizada.

[525] Levy e van Heijenoort, entrevistas particulares.

[526] Talvez Frida tenha sido influenciada aqui pelos insetos e sangue presentes no filme surrealista *Un chien andalou* (*Um cão andaluz*), de Luis Buñuel e Salvador Dalí, exibido no México durante a visita de Breton ao país em 1938, ocasião em que ela trabalhando em *O que a água me deu*.

[527] Breton, *Surrealism and painting*, pp. 144.

[528] Rubin, *Dada and surrealist art*, p. 36. Isidore Ducasse (o “conde de Lautréamont”), que morreu em 1870 aos 24 anos de idade, era tido pelos surrealistas como seu precursor.

[529] Levy, entrevista explícita.

[530] Rivera, “Frida Kahlo y el arte mexicano”, p. 101.

[531] Frida Kahlo, diário.

[532] O’Gorman, “Frida Kahlo”.

[533] Gómez Arias, entrevista particular.

[534] Entrevista particular com um amigo de Frida que prefere continuar anônimo.

[535] Wolfe, “Rise of another Rivera”, pp. 64, 131.

[536] Carta de Parker Lesley, arquivo de Frida Kahlo. Artigo inédito.

[537] Rodríguez, “Frida Kahlo: heroína del dolor”, p. 4.

[538] Rodríguez, “Frida Kahlo: expresionista”, p. 68.

[539] Levy, entrevista particular.

[540] A carta de Frida é citada em Antonio Rodríguez, “Frida abjura del surrealismo”.

[541] “Mexican autobiography”, *Time*, 27 abr. 1953.

[542] Nickolas Muray, carta a Frida Kahlo. Essa citação e a seguinte, não datadas, estão num envelope com o carimbo postal de 16 de maio de 1939, no arquivo de Frida Kahlo.

[543] Entrevista particular com uma amiga mexicana de Frida que prefere continuar anônima.

[544] Gómez Robleda, entrevista particular.

[545] Frida disse isso em carta a uma amiga que prefere continuar anônima.

[546] Marín, entrevista particular. O retrato está reproduzido em Wolfe, *Diego Rivera*, fig. 69.

[547] Entrevista particular com um velho amigo de Frida que prefere continuar anônimo.

[548] Van Heijenoort, *Trotsky in exile*, p. 141.

[549] *El Universal*, 19 out. 1939. Recorte de jornal no arquivo de Bertram D. Wolfe, Instituto Hoover, Universidade de Stanford.

[550] O que o próprio Rivera insinuou em *My art, my life*, p. 228.

[551] Rivera é citado em um recorte de jornal de 19 de outubro de 1939, no arquivo de Bertram D. Wolfe.

[552] *Time*, p. 44, 30 out. 1939.

[553] *New York Herald Tribune*, 20 out. 1939, recorte de jornal no arquivo de Bertram D. Wolfe.

[554] Bertram D. Wolfe, *Diego Rivera: his life and times*, p. 394.

[555] Wolfe, *The fabulous life of Diego Rivera*, p. 361.

[556] Recorte do *El Universal*, 19 out. 1939.

[557] Ibid. ver também *Art Digest*, no 14, p. 8, 1o nov. 1939.

[558] Diego Rivera e Frida Kahlo, correspondência com Sigmund Firestone, 1940-1941. As cartas estão hoje em poder do sr. e da sra. M. Liebschutz, Rochester (a sra. Liebschutz é filha de Sigmund Firestone).

Firestone teve de esperar bastante tempo pelo par de autorretratos, pois Rivera estava ocupado. Em julho, escreveu a Diego uma carta mais do que amarga, dizendo ter recebido um exemplar do catálogo da mostra realizada no Palácio de Belas-Artes durante a Exposição Internacional Golden Gate. Para sua completa surpresa, o catálogo estampava uma reprodução do autorretrato que Frida pintara para ele, mas ainda não lhe entregara. A tela constava do catálogo como tendo sido emprestada por Firestone para a exposição (outras obras de Frida listadas na brochura eram *Quatro habitantes do México*, *Pitaiaíás* e *Frutos da terra*). Firestone observou que era errado da parte de Rivera não cumprir o prometido, pois Frida precisava do dinheiro, que ele concordara em pagar tão logo estivesse de posse dos dois autorretratos. Quando recebeu o *Autorretrato* de Frida, Firestone escreveu a ela dizendo que o quadro era “adorável”, mas comentou: “É uma excelente reprodução de você mesma em modo pensativo. Por que não sorriu um pouco? A única crítica que eu tenho é que a tela é muito pequena. A figura parece apertada na moldura... Estou enviando em anexo um cheque de \$150,00, e assim que eu receber o retrato de Diego para fazer par com o seu, conforme combinamos na Cidade do México, mandarei o resto, a ser dividido como vocês quiserem”.

Em carta (com carimbo postal de 1º de novembro de 1940), Frida agradece pelo pagamento e diz, “Sigy, quero te pedir um favor. Não sei se vai ser um incômodo pra você. Será que você poderia me enviar os cem dólares faltantes pelo meu quadro, porque estou precisando muito do dinheiro, prometo que assim que eu for pra São Francisco vou fazer com que o Diego te mande o autorretrato dele. Estou certa de que ele vai fazer isso com grande prazer, é apenas uma questão de tempo”. Firestone aquiesceu. Em 9 de dezembro, Frida escreveu: “Estou muito feliz e orgulhosa que você tenha gostado do meu retrato, que não está bonito mas que pinteí com grande prazer pra você”. Por fim, em 31 de janeiro de 1941, Rivera escreveu a Firestone avisando que o autorretrato estava concluído e a caminho. A carta seguinte de Firestone é devidamente apreciativa: “É excelente e perfeito em todos os sentidos... Até agora eu estava apaixonado pelo retrato de Frida. Com sua bela pintura ao lado da dela, minha admiração deve duplicar, porque ambas são excelentes, muito estimadas e apreciadas por Alberta e por mim”.

[559] Lesley, entrevista particular. Cidade de Nova York, junho de 1978.

[560] Kaufmann, entrevista particular.

[561] Gómez Arias, entrevistas particulares. Tudo que sabemos sobre esse homem vem de uma carta de Frida a Edsel B. Ford em 6 de dezembro de 1939, pedindo que arranjasse emprego para o amante na Ford Motor Company no México. No arquivo de Frida Kahlo (Museu Frida Kahlo) há um esboço da missiva:

Tenho certeza de que você deve receber mil cartas chatas. Sinto-me realmente envergonhada de enviar mais uma, mas imploro que me perdoe, porque é a primeira vez eu faço isso e porque espero que o que eu vou te pedir não seja um incômodo grande demais.

É apenas para explicar a você o caso especial de um amigo muito querido, que foi por muitos anos funcionário da Ford em Gerona, Catalunha, e que pelas circunstâncias da recente guerra na Espanha acabou vindo pro México. O nome dele é Ricardo Arias Viñas, ele tem 34 anos de idade. Ele trabalhou na Ford Motor Co. por quase dez anos, e tem uma carta da Central Europeia (Essex) que garante a atuação dele como operário da Ford, carta essa endereçada à sua fábrica em Buenos Aires. Também o sr. Ubach, subdiretor da sua fábrica em Barcelona, pode fornecer-lhe todo e qualquer tipo de informação sobre o sr. Arias. Durante a guerra, aproveitando-se do cargo de chefe de transportes da Catalunha, ele conseguiu restituir às suas fábricas centenas de unidades que haviam sido roubadas no início do movimento.

O problema dele é este: por conta de dificuldades econômicas, ele não tem como seguir diretamente para Buenos Aires, então ele gostaria de permanecer aqui no México e trabalhar na sua fábrica. Tenho certeza de que o sr. Lajous, seu gerente aqui, daria emprego a ele sabendo da experiência e boa aceitação do sr. Arias como operário da Ford, mas a fim de evitar qualquer tipo de dificuldade, eu ficaria agradecida se você pudesse me enviar um bilhete que o sr. Arias pudesse apresentar ao sr. Lajous como recomendação direta da sua parte. Isso facilitaria tremendamente a admissão dele na fábrica. Ele não pertence a nenhum partido político, então imagino que não tenha dificuldade de obter o emprego e de trabalhar honestamente. Eu realmente sentiria enorme gratidão se você me fizesse esse enorme favor e espero que não cause uma inconveniência muito grande aceitar meu pedido. Permita-me agradecer-lhe antecipadamente por qualquer providência que você consiga tomar neste caso.

[562] Begun, histórico médico.

[563] Frida Kahlo, carta a Wolfgang Paalen, 6 de dezembro de 1949. No arquivo de Frida Kahlo (Museu Frida Kahlo) há uma cópia dessa carta.

[564] Carta datada “janeiro de 1940” e com carimbo postal de 11 de janeiro.

[565] Rivera, *My art, my life*, pp. 225-226.

[566] Helm, *Modern Mexican painters*, pp. 167-168.

[567] Recorte do jornal *El Universal*, 19 out. 1939.

[568] Dolores Álvarez Bravo, entrevista particular, Cidade do México, setembro de 1954.

[569] Rivera, “Frida Kahlo y el arte mexicano”, p. 101.

[570] Levy, entrevista particular.

[571] De acordo com o aluno de Frida, Arturo García Bustos, essa tela era parte de um grupo de pinturas mexicanas dadas a um museu na Rússia durante a década de 1940

(García Bustos, entrevista particular).

[572] O esqueleto com a cabeça repousada sobre dois travesseiros aparece numa fotografia tirada por Emmy Lou Packard em 1940.

[573] Nancy Breslow, “Frida Kahlo: a cry of joy and pain”, *Americas*, no 32, pp. 33-39, mar. 1980. Breslow cita também Fernando Gamboa, ex-diretor do Museu de Arte Moderna da Cidade do México, para quem o colibri era um símbolo pré-colombiano da ressurreição, assim como as borboletas e os espinhos com que Frida se enfeitara no *Autorretrato* de 1940. De que Frida se identificava com o beija-flor não resta dúvida, pois seus amigos a comparavam a colibris. A sra. Eddie Albert, esposa do ator de cinema, relembra a impressão que teve de Frida num almoço na casa de Covarrubias por volta de 1943: “Ela tinha a qualidade de um beija-flor — mente ágil e movimentos graciosos. Ela era muito bonita e vulnerável”. (Margot Albert, entrevista particular, julho de 1978, Cuernavaca, México).

[574] Anita Brener, *Idols behind altars*, p. 138.

[575] Em *The Mexican mural renaissance* (pp. 15-16), o muralista Jean Charlot fez a seguinte observação sobre a arte religiosa: “Uma subcamada de ritual asteca de derramamento de sangue mais uma camada de ascetismo hispânico não resulta em melindrosa beleza. Tendo chegado depois, o santo tinha de provar seu fervor, de maneira pelo menos tão impressionante quanto o zelote pagão. Se esse último amarrava uma corda cheia de nós na língua à guisa de oração, o recém-chegado tinha de fazer ainda melhor para merecer sua acolhida”. Assim, segundo Charlot, a arte religiosa mexicana, “em seu desejo de instigar, repreender e converter, desconsiderou as regras do bom gosto”.

[576] Entrevista particular com o amante espanhol de Frida, que deseja continuar anônimo.

[577] O uso que Frida faz nesse quadro de roupas masculinas lembra a pintora francesa Rosa Bonheur (1822-1899) — que se disfarçava de homem quando ia desenhar cenas da vida em feiras de animais e abatedouros— e a pintora norte-americana Romaine Brooks (1874-1970), cujos autorretratos em trajes masculinos revelam uma rejeição semelhante da feminilidade, com uma forte conotação lésbica. De acordo com a amiga de Frida, Annette Nancarrow (entrevista particular), Kahlo cortava os cabelos e usava roupas de homem para enfatizar sua identidade como pessoa independente, dedicada à própria carreira. Era, no dizer de Nancarrow, “uma negação de seu papel mais passivo de esposa e mulher bem-vestida”. Contudo, se é fato que Frida usava calças de brim para trabalhar e alardeava sua decisão de ganhar a vida e se sustentar com sua pintura, parece pouco provável que ela tivesse motivos conscientemente feministas para envergar roupas masculinas.

[578] Conger Goodyear, carta a Frida Kahlo, arquivo de Frida Kahlo, Museu Frida Kahlo.

[579] Anita Brenner, carta a Frida Kahlo, arquivo de Frida Kahlo, Museu Frida Kahlo.

[580] Transcrição de resumo do formulário de inscrição de Frida Kahlo na competição Interamericana da John Simon Guggenheim Memorial Foundation de 1940, preparado pelo *staff* da fundação. O formulário original não sobreviveu.

[581] Sklar, entrevista particular.

[582] Clare Boothe Luce: entrevista particular.

[583] Noguchi, entrevista particular.

[584] Luce, entrevista particular. Então o admirador de Dorothy Hale levou o quadro

embora: a sra. Luce continua o relato do desenlace da saga da tela:

Meu amigo Frank Crowninshield, editor de longa data da *Vanity Fair*, era também um renomado colecionador de arte. Quando o quadro voltou, com a legenda já removida, eu o levei ao ‘Crown’. Pedi que ele ficasse com a tela por alguns anos — até que o suicídio de Hale fosse esquecido — e que depois o doasse — sem usar meu nome — ao Museu de Arte Moderna, como exemplo da arte mexicana moderna.

Vinte anos depois, eu estava vivendo no Arizona, quando de repente chegou um objeto de que eu já me esquecera havia muito — a mesma caixa que outrora chegara do México trazendo a tela que Kahlo pintara do suicídio de Dorothy Hale, acompanhada de uma carta do sobrinho — e herdeiro — de Frank Crowninshield, dizendo que a pintura tinha sido encontrada entre outros quadros pertencentes ao espólio do falecido Frank. O sobrinho se lembrava de que o tio dissera que o quadro de Kahlo era propriedade de Clare Luce Booth e a ela devia ser devolvido.

Eu então dei a tela ao sr. F. M. Hinkhouse, curador do Museu de Arte de Phoenix, com o entendimento expresso de que a obra constasse oficialmente como doação anônima. Anos depois o sr. Hinkhouse deixou o museu, e em algum momento da década de 1970 seu sucessor decidiu organizar uma exposição de arte sulista e mexicana. Ele telefonou (suponho eu) a amigos mexicanos dos Rivera a fim de obter referências sobre a origem e a procedência da pintura, e ao que parece foi informado de que devia ser “o retrato que Clare Boothe encomendou de Frida por ocasião do suicídio de sua amiga Dorothy Hale”. E foi assim que o quadro acabou descrito no catálogo da exposição.

Bem, esse episódio todo me levou a cunhar uma expressão que desde então vem sendo citada com frequência:

“Nenhuma boa ação fica sem punição”.

[585] Bambi, “Frida dice lo que sabe”, pp. 1, 7.

[586] Essa citação e a seguinte são de Rivera, *My art, my life*, pp. 228, 237.

[587] Packard, entrevista particular.

[588] O poeta chileno Pablo Neruda relata ter testemunhado ferozes debates entre Rivera e Siqueiros sobre o tema. Sem mais argumentos, os dois pintores em disputa “sacaram enormes pistolas e dispararam, não um contra o outro, mas para cima, atingindo anjos de gesso no teto do teatro. Quando as pesadas asas de gesso começaram a desabar sobre as cabeças das pessoas na plateia, o teatro se esvaziou e a discussão terminou com o forte cheiro de pólvora em um auditório deserto”. (Pablo Neruda, *Memoirs*, tradução Hardie St. Martin [Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1977], pp. 153-154).

[589] Timothy G. Turner, “What happened to Diego Rivera?”, *Los Angeles Times Sunday Magazine*, pp. 3, 8, 14 jul. 1940.

[590] Rivera, *My art, my life*, p. 245.

[591] Wolfe, *Diego Rivera*, p. 364.

[592] Bambi, “Frida dice lo que sabe”, p. 7.

[593] Rivera, *My art, my life*, p. 239.

[594] Bambi, “Frida dice lo que sabe”, p. 1.

[595] Tibol, entrevista particular e outras entrevistas.

[596] Neruda, *Memoirs*, pp. 153-154.

- [597] Tibol, entrevista particular.
- [598] Packard, entrevista particular.
- [599] Carta do dr. Eloesser a Frida Kahlo, arquivo de Frida Kahlo.
- [600] Carta a Sigmund Firestone (sem data, carimbo postal de 1o de novembro de 1940).
- [601] Relembra Heinz. Heinz Berggruen, entrevista particular. Cidade de Nova York, novembro de 1981.
- [602] Rivera, *My art, my life*, p. 242.
- [603] Packard, entrevista particular.
- [604] Rivera, *My art, my life*, p. 242.
- [605] Anita Brenner, carta a Frida Kahlo, 25 de setembro de 1940, arquivo de Frida Kahlo.
- [606] Rivera, *My art, my life*, pp. 241-242.
- [607] Frida Kahlo, carta a Emmy Lou Packard, 24 de outubro de 1940, arquivo pessoal de Packard. Frida disse que retornaria de Nova York para São Francisco assim que terminasse um ou dois quadros.
- [608] Rivera, *My art, my life*, p. 242. Dois anos depois do casamento em segundas núpcias, numa ocasião em que Frida estava mostrando *As duas Fridas* a uma repórter, Rivera entrou na sala. Solenemente, o muralista disse à visitante que o quadro havia sido pintado no período em que ele e Frida estavam divorciados, e por essa razão o coração de Kahlo aparecia partido e sangrando. A visitante exclamou: “Ela devia amar muito o senhor! Ela por acaso deu a tela ao senhor para que o senhor pudesse entender isso?”. “Oh, não!”, respondeu Rivera. “Não era necessário! Eu nunca deixei de amá-la, sabe? Além disso, eu só me divorciei dela porque achei que ela ficaria feliz em reaver sua liberdade. Mas quando me convenci de que isso não aconteceu, voltei pra ela e nos casamos novamente” (Betty Ross, “Como pinta Frida Kahlo esposa de Diego, las emociones íntimas de la mujer”).
- [609] Diego Rivera, Mexican mural artist, weds former wife”, *Los Angeles Times*, 9 dez. 1940, recorte no arquivo de Karen e David Crommie.
- [610] Na Treasure Island: Packard, entrevista particular.
- [611] Carta a Emmy Lou Packard (sem data, 1941). Arquivo pessoal de Packard.
- [612] O mural por fim foi removido para o saguão do Auditório das Artes do San Francisco Junior College.
- [613] Exceto quando especificado de outra forma, o relato da vida cotidiana do casal Rivera durante seu casamento em segundas núpcias é baseado em entrevista particular concedida por Emmy Lou Packard à autora.
- [614] Emmy Lou Packard recorda o episódio em que um vaso sanguíneo de um dos olhos de Rivera se rompeu, e ele se convenceu de que morreria a qualquer momento. “Ele pensava muito na ideia da morte. Vivía doente, e Frida cuidava dele”, diz ela. Entre os papéis do arquivo de Frida há um bilhete de Diego para ela, provavelmente de c. 1940, que diz: “Niñita Fridita: meu coração está doendo. Tenho no Banco de Comercio \$14.000 pesos... O Alberto Miraschi me deve \$10.000 pesos, reivindique-os pra você, bem como os pedaços de terra, a casa e meus ídolos e pinturas. Diego Rivera. Este papel tem valor de testamento”.
- [615] Tibol, *Crónica*, p. 115.
- [616] Jacqueline Breton, entrevista particular.

- [617] Frida Kahlo, carta a Emmy Lou Packard, 15 de dezembro de 1941, arquivo pessoal de Packard.
- [618] Esse quadro foi comprado em 1941 pela sra. Somerset Maugham (Syrie Maugham). Seu paradeiro atual é desconhecido.
- [619] Rivera, *My art, my life*, pp. 249-252.
- [620] Ibid., p. 249.
- [621] Wolfe, *Diego Rivera*, p. 370.
- [622] Ibid.
- [623] Frida Kahlo, carta a Marte R. Gómez, arquivo de Frida Kahlo.
- [624] Kahlo, “Retrato de Diego”.
- [625] Frida Kahlo, “Frida habla de su pintura”. Embora publicado sob o nome de Frida, o artigo foi na verdade compilado a partir de uma entrevista concedida por Frida a Antonio Rodríguez.
- [626] Frank Crowninshield, “New York goes Mexican”, *Vogue*, p. 82, 15 jun. 1940.
- [627] *Peggy Guggenheim. Confessions of an art addict* (Nova York: Macmillan, 1960), pp. 166-167 [edição brasileira: *Peggy Guggenheim. A vida de uma mulher viciada em arte*. São Paulo: Globo, 2005].
- [628] A tela *Flor da vida* foi intitulada *Flor-chama* quando exibida no Salón de la Flor na Exposição Nacional de Flores de 1944. Rivera também tinha o hábito de transformar plantas em genitália masculina e feminina, a saber, a enorme flor (parecida com um croco) no mural de 1929 do Edifício da Saúde, que, como *Flor da vida*, é um híbrido de órgãos sexuais masculinos e femininos.
- [629] Os comentários de Frida estão contidos num artigo intitulado “Frida Kahlo y la melancolía de la sangre” (“Frida Kahlo e a melancolia do sangue”), na revista *Rueca*, Cidade do México, no 10, p. 80, [1944]. O autor está identificado pelas iniciais A. F. O recorte faz parte do arquivo pessoal de Isolda Kahlo.
- [630] Gómez Arias, entrevistas particulares.
- [631] Miguel N. Lira, carta a Frida Kahlo, 7 de janeiro de 1943, arquivo de Frida Kahlo.
- [632] Essa informação vem de vários documentos e recortes concernentes ao Seminário de Cultura Mexicana no arquivo de Frida Kahlo.
- [633] Carta ao dr. Leo Eloesser, 18 de julho de 1941.
- [634] Carta a Emmy Lou Packard, arquivo pessoal de Packard.
- [635] Emmy Lou Packard, carta sem data a Frida Kahlo (sem data). Arquivo de Frida Kahlo.
- [636] Carta ao dr. Eloesser, 15 de março de 1941.
- [637] Fernando Gamboa, entrevista particular. Cidade do México, novembro de 1977.
- [638] O extremo realismo de Frida no período talvez tenha sido inspirado pela técnica do retratista Hermenegildo Bustos, pintor de Guanajuato do final do século xix que ela admirava e cuja obra foi exibida, em conjunto com a obra da própria Kahlo, numa exposição de janeiro de 1943 que celebrou o centenário da arte do retrato no México. O retrato que Bustos pintou de sua esposa, *Joaquina Ríos Bustos*, devia encantar especialmente Frida, pois sua combinação de detalhado realismo e primitivismo, além da inabalável franqueza subjacente a sua intensa apreensão da presença emocional da modelo,

são características evidentes no retrato de doña Rosita.

[639] Quando Morillo Safa recebeu o retrato de sua filha, escreveu a Frida (em 20 de janeiro de 1944): “Estou enviando os mil pesos pelo retrato de Mariana, que saiu muito benfeito e muito lindo. Escute, quanto vai me cobrar por mais dois retratos? Um de Lupe e outro de Eduardo [os dois outros filhos de Morillo Safa]? Me avise por eles”. Eduardo Morillo Safa, carta a Frida Kahlo, arquivo de Frida Kahlo.

[640] Kahlo, “Retrato de Diego”.

[641] Bambi, “Frida Kahlo es una mitad”.

[642] Roberto BeHar, entrevista particular.

[643] Morillo Safa, entrevista particular.

[644] Frida Kahlo, carta a Mariana Morillo Safa, 23 de outubro de 1946, arquivo pessoal de Morillo Safa. Os apelidos “Cachita, changa, maranga”, são palavras *nonsense*.

[645] Frida Kahlo, “O nascimento de Moisés”, p. 2. Substituí o original espanhol por minha própria tradução.

[646] Rivera, *My art, my life*, p. 131. Em sua explicação do mural, escrita pouco depois de concluir a obra, Rivera chamou a órbita central de “A Uma-Luz ou Energia Primal”, e chamou a atenção para o fato de que as mãos nas extremidades dos raios de luz têm o indicador e o anelar apontados para a terra, ao passo que os outros dedos estão fechados. Esse gesto, segundo Rivera, significava pai-mãe (Wolfe, *Diego Rivera*, p. 136).

[647] Kahlo, “Moisés”, p. 4.

[648] Ibid. Em sua discussão acerca de *Moisés* (pp. 4-6), Frida listou os heróis, bem como os deuses que eles inventaram por causa de seu temor da morte:

Como Moisés [ela disse], sempre houve e sempre haverá um grande número de “mandachovas”, transformadores das religiões e das sociedades humanas. Pode-se dizer que são uma espécie de *mensageiros* entre as pessoas de que eles cuidam e os deuses por eles inventados para cuidar delas.

Há muitos desses “Deuses”, como vocês sabem. Naturalmente eu não poderia citar todos, e situei aqueles que têm relação direta com o Sol (gostem vocês disso ou não) dos dois lados do astro rei. À direita, os do Ocidente, à esquerda, os do Oriente.

O touro alado assírio, Amon, Zeus, Osíris, Hórus, Jeová, Apolo, a Lua, a Virgem Maria, a Providência Divina, a Santíssima Trindade, Vênus e... o diabo.

À esquerda, o Relâmpago, o Golpe do Relâmpago e Sulco do Relâmpago, ou seja, Hurakan, Kukulkan e Gukumatz, Tlaloc, o magnífico Coatlicue, mãe de todos os deuses, Quetzalcoatl, Tezcatlipoca, o Centeotl, o deus chinês (Dragão), o hindu Brama. Faltou um deus africano, mas não consegui encontrá-lo em lugar algum (mas pode-se arranjar um espacinho pra ele).

Eu não saberia dizer algo sobre cada um deles, pois a minha ignorância sobre sua origem, importância etc. é *grande demais*.

Tendo pintado os deuses em seus respectivos céus, eu quis dividir o mundo celestial da imaginação e da poesia do mundo terrestre do *temor da morte*, e pinte os esqueletos, humanos e animais, que vocês veem aqui...

Na mesma terra, mas pintados com a cabeça maior, de modo a distingui-los da “massa”, estão retratados os heróis (poucos, mas bem escolhidos), os transformadores das religiões,

seus inventores ou criadores, os rebeldes... em outras palavras, os verdadeiros “figurões”.

À direita, e essa figura eu devia ter pintado com muito mais importância do que qualquer outra, pode ser visto Amenhotep iv, mais tarde chamado de Akhenaton...

Depois, Moisés, que segundo a análise de Freud deu a seu povo de adoção *a mesma religião que a de Akhenaton*, um pouco alterada de acordo com as circunstâncias de seu tempo...

Depois de Jesus Cristo seguem-se Alexandre, o Grande, César, Maomé, Lutero, Napoleão e... “o menino perdido”... Hitler.

À esquerda, a maravilhosa Nefertiti, esposa de Akhenaton. Eu imagino que, além de extraordinariamente bonita, ela deve ter sido “indômita”, e uma das mais inteligentes colaboradoras do marido. Buda, Marx, Freud, Paracelso, Epicuro, Gênghis Khan, Gandhi, Lênin e Stálin (a ordem é de mau gosto, mas os pintei de acordo com meu conhecimento histórico, que também é ruim).

Entre os que pertencem à “massa”, pintei um mar de sangue, com o qual quero significar a “Guerra”, inevitável e fértil.

E, por fim, a poderosa e “nunca muito ponderada” massa da humanidade, composta de toda sorte de... tipos raros, guerreiros, pacifistas, cientistas e ignorantes, construtores de monumentos, os sãos e os insanos, os alegres e os cinzentos, os saudáveis e os doentes, os poetas e os tolos e todo o restante da raça que vocês desejarem que exista nesse poderoso bando.

Somente os que aparecem em primeiro plano são vistos com mais clareza, os demais *con el ruido... no se supo* [literalmente, foram afogados pelo ruído; idiomáticamente, perderam-se na névoa].

[649] Kahlo, “Moisés”, p. 4.

[650] Ibid., p. 6.

[651] Ibid.

[652] Um exemplar do livreto publicado pelo Ministério da Educação em 1943, anunciando os propósitos e o programa da escola, faz parte do arquivo de Frida Kahlo.

[653] Guillermo Monroy, entrevista particular. Cuernavaca, México, março de 1977.

[654] Fanny Rabel, entrevista particular, Cidade do México, agosto de 1977.

[655] Monroy, entrevista particular.

[656] Guillermo Monroy, transcrito por María Idalia (os artigos de Monroy no *Excelsior* eram geralmente assinados por outro escritor), “Homenaje de un pintor a Frida Kahlo a los 22 años de su muerte”, p. 8.

[657] Monroy, entrevista particular.

[658] García Bustos, entrevista particular.

[659] Rabel, entrevista particular.

[660] Monroy, entrevista particular.

[661] Hector Xavier, entrevista particular, Cidade do México, novembro de 1977.

[662] Fanny Rabel, entrevistada por Karen e David Crommie.

[663] Monroy, entrevista particular.

[664] García Bustos, entrevista particular.

[665] Guillermo Monroy, “Hoy hace 24 años que falleció Frida Kahlo”.

- [666] Rabel, entrevista aos Crommie.
- [667] Ibid.
- [668] Arturo Estrada, entrevista particular, Cidade do México, março de 1977. Também de Estrada vem a lista de pintores favoritos de Frida.
- [669] Ibid.
- [670] Rabel, entrevista particular.
- [671] Um exemplar do anúncio integra o arquivo de Frida Kahlo.
- [672] Cópias desses *corridos* estão no arquivo de Frida Kahlo.
- [673] *La Prensa*, Cidade do México, p. 27, 20 jun. 1943. Recorte de jornal (sem autoria) sobre a inauguração da La Rosita, arquivo de Frida Kahlo.
- [674] Xavier, entrevista particular.
- [675] Recorte do *La Prensa*, p. 27, 20 jun. 1943.
- [676] Ibid.
- [677] Recorte (não identificado) no arquivo de Frida Kahlo.
- [678] Arturo Estrada, “Recuerdo de Frida”, texto da palestra proferida em 11 de agosto de 1967. Arquivo pessoal de Arturo Estrada.
- [679] Arturo García Bustos, entrevista a Karen e David Crommie.
- [680] Estrada, “Recuerdo de Frida”.
- [681] Arturo García Bustos, entrevista particular.
- [682] Estrada, “Recuerdo de Frida”. Estrada aponta que esse tipo de ideia coletiva e anti-individualista estava muito em voga na época.
- [683] Rabel, entrevista aos Crommie.
- [684] Fotos desses desenhos estão em um álbum sobre o projeto do mural, montado por Arturo García Bustos e que integra seu arquivo pessoal.
- [685] Um exemplar do convite consta do arquivo pessoal de García Bustos.
- [686] Rabel, entrevista pessoal.
- [687] García Bustos, entrevista aos Crommie.
- [688] No arquivo pessoal de Frida Kahlo há um anúncio da exposição.
- [689] Estrada, “Recuerdo de Frida”. Para uma descrição da pintura, ver Tibol, *Crónica*, pp. 135-137.
- [690] Diego Rivera, “Frida Kahlo: esboço biográfico”.
- [691] Guillermo Velasco y Polo, entrevista particular. Tepoztlán, Morelos, México, outubro de 1977.
- [692] Octavio Paz disse que quando Rivera rejeitou Trotsky e encampou o stalinismo, seu requerimento de readmissão ao Partido Comunista Mexicano foi um “abjeto e desnecessário *mea culpa*”. Para Bertram Wolfe, Frida “fez corpo mole” quando Rivera deu sua guinada política. Ela não podia, segundo Wolfe, se rebaixar nem admitir os equívocos políticos cometidos no passado da mesma maneira que Rivera optou por fazer ao se submeter ao ritual de autocrítica exigido pelo Partido. Octavio Paz discordaria. De acordo com ele, Frida não se absteve de fazer declarações humilhantes em sua solicitação por escrito para readmissão ao Partido: “A retratação de Frida Kahlo, sem dúvida influenciada por Rivera, não foi menos vergonhosa” (Octavio Paz, “Realismo social no México: os murais de Rivera, Orozco e Siqueiros”. *Artscanada*, no 36, pp. 63-64, [dez. 1979-jan.

1980].

[693] Rabel, entrevista particular.

[694] Essa informação, sobre a atitude de Frida no que tangia à relação entre política e arte, vem de entrevistas particulares com García Bustos, Monroy e Estrada.

[695] Estrada, “Recuerdo de Frida”.

[696] Monroy, entrevista particular.

[697] Begun, histórico médico. Todos os detalhes dos registros médicos de Frida são dessa fonte, a menos que indicado de outra forma.

[698] Gómez Arias, entrevista particular.

[699] Bambi, “Un remedio de Lupe Marín”.

[700] Dromundo, entrevista particular.

[701] Adelina Zendejas, entrevista particular, Cidade do México, outubro de 1977.

[702] Ella Paresce, entrevistada por Karen e David Crommie. Na verdade, o colete de gesso em exposição na cama de Frida em seu museu não é o mesmo que Ella Paresce ajudou a remover, pois não mostra nenhum sinal de ter sido cortado na frente. Frida decorou o colete com decalques, pintou desenhos vegetais, e uma coluna clássica quebrada que se estende até o meio do colete. Até ser arrancada por alguém, outra decoração consistia de tachinhas amarelas enfiadas na superfície do gesso, que evocam os pregos enfiados na carne de Frida em *A coluna partida*, e é possível imaginar as risadas de Frida brincando com elas, que, porém, se parecem com pontos de dor.

[703] Joyce Campbell, entrevista particular.

[704] Monteforte Toledo, “Frida: paisaje de si misma”, p. 2.

[705] Jacqueline Breton, entrevista particular.

[706] Em seu diário, Frida escreveu um misterioso poema, que terminava com as mesmas palavras:

Números, economia,
farsa da palavra,
nervos são azuis
Não sei por quê — vermelhos também,
Mas cheios de cor //
De números redondos
e nervos vermelhos
estrelas são feitas
e mundos são sons //
Não quero alimentar
sequer a menor esperança
tudo se move em compasso
com o que contém a pança.

[707] Como vimos, a visão que Frida tinha do mundo como um *continuum* e de si mesma como uma criatura conectada a uma dialética microcosmo/macrocossmo era compartilhada pelo marido. Os murais de Rivera mostram uma amplitude de vida que vai do celular ao cósmico. Para citar um exemplo, ele descreveu com as seguintes palavras uma porção de seu mural no Radio City: “No centro, o telescópio traz à visão e à compreensão do homem

os corpos celestes mais distantes. O microscópio torna visível e compreensível ao homem organismos infinitesimais, conectando átomos e células ao sistema astral” (Wolfe, *Diego Rivera*, p. 321).

[708] O filho do dr. Philip Wilson, o dr. Philip D. Wilson Jr., que trabalha no Hospital de Cirurgias Especiais, me escreveu (21 de julho de 1977) dizendo que se lembrava de ter ouvido seu pai falando de Frida, mas que não encontrou indícios nem registros médicos com o nome Kahlo ou Rivera.

[709] Noguchi, entrevista particular.

[710] Carta a Eduardo Morillo Safa, 11 de outubro de 1946, arquivo pessoal de Mariana Morillo Safa.

[711] Gómez Arias, dr. Velasco y Polo, entrevistas particulares.

[712] Tibol, entrevista particular.

[713] Marín, entrevista particular.

[714] Del Conde, *Vida de Frida Kahlo*, p. 16.

[715] Henestrosa, entrevista particular. Em seu artigo “Frida”, Henestrosa comparou Frida a uma árvore ao dizer “Frida Kahlo morreu. E com ela se vai, em silêncio, uma lição de firmeza em face da adversidade: com sua morte chega ao fim o espetáculo de uma mulher que, como uma árvore mirrada, tinha as raízes tão profundas na terra que a morte pelejou durante anos para arrancar”.

[716] Ella Wolfe, entrevista particular.

[717] Refugiado espanhol amante de Frida, entrevista particular.

[718] Ibid.

[719] Rodríguez, entrevista particular.

[720] Brenner, *Idols behind altars*, p. 155.

[721] García Bustos, entrevista particular, março de 1977. Sórora Juana Inés de la Cruz: a conexão entre *O pequeno cervo* e o poema foi apontada por Laura Mulvey e Peter Woolen, em seu ensaio “Frida Kahlo e Tina Modotti” (Whitechapel Art Gallery, Catálogo da exposição, *Frida Kahlo and Tina Modotti*, p. 25).

[722] Olinka é o nome de Isabel Villaseñor.

[723] Entrevista com o refugiado espanhol amante de Frida.

[724] Rivera, “Frida Kahlo: esboço biográfico”. A tela de Frida, comprada pelo Estado francês em 1939, hoje está no Musée National de Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

[725] Rosa María Oliver, “Frida la única y verdadera mitad de Diego”. Recorte de jornal sem data, arquivo de Isolda Kahlo.

[726] Rivera, “Frida Kahlo y el arte mexicano”, p. 101. A opinião que Frida tinha de si mesma era mais humilde. A um amigo que a indagou sobre sua arte, ela respondeu, “E como você quer que eu seja ambiciosa neste estado físico em que me encontro? Já me operaram onze vezes, e saio de cada cirurgia com uma única esperança: ver Diego triunfar de novo” (Antonio Robles, “La personalidad de Frida Kahlo”).

[727] Paul Boatine, entrevista particular. Detroit, janeiro de 1978.

[728] Ella Wolfe, entrevista particular.

[729] Kahlo, “Retrato de Diego”.

[730] Ibid.

[731] Wolfe, *The fabulous life of Diego Rivera*, pp. 360-361.

[732] Há duas versões desse quadro. Uma visitante que viu a tela em 1944 descreveu-a como um “medalhão portátil” (Oliver, “Frida la única”). Frida de fato pintou diversas miniaturas ovais, seguindo uma tradição de miniatura que floresceu no México no século XIX; uma delas, de pouco menos de cinco centímetros, pintada por volta 1946, era um autorretrato que Frida deu a seu amante espanhol. Embora tenha apenas 13 x 8 cm, a versão ainda existente de *Diego e Frida 1929-1949* não é do tamanho de um medalhão. A outra versão (documentada em uma fotografia tirada provavelmente durante a vida de Frida e hoje no arquivo do Departamento de Belas-Artes do México) está assinada, e é pintada de maneira mais minuciosa, de organização menos amontoada e com detalhes ligeiramente mais elaborados. Acredito ser a original; a outra, creio eu, é uma cópia posterior, também feita por Frida.

[733] Frida Kahlo, diário.

[734] Paul Westheim, “Frida Kahlo: una investigación estética”.

[735] Kahlo, “Moisés”, p. 6.

[736] Frida não foi a única artista do século XX a tomar emprestada a ideia da dualidade contida numa única figura da cultura pré-Cortez. Seu amigo Roberto Montenegro esmiuçou a ideia em seu *Así es la vida*, 1937, em que uma elegante mulher segurando um espelho é dividida verticalmente em metade esqueleto e metade mulher de carne e osso.

[737] A alusão ao martírio de Cristo é bastante óbvia. Afinal de contas, Frida transformou a coroa de Cristo em colar em dois autorretratos de 1940. Por outro lado, talvez Frida tenha tido a intenção de que a árvore-colar fosse símbolo do forte e vital vínculo entre ela e Rivera — para Frida, as árvores eram geralmente auspiciosas e denotavam a perseverança da vida contra as terríveis dificuldades.

[738] Esse bilhete está no arquivo de Frida Kahlo.

[739] Rafael Lozano, nota enviada da Cidade do México à revista *Time*, 9 nov. 1950.

[740] Kahlo, “Retrato de Diego”.

[741] Ella Wolfe, entrevista particular.

[742] Kahlo, “Moisés”, p. 5.

[743] Entrevista particular com um amante de Frida que prefere continuar anônimo.

[744] Tibol, entrevista particular.

[745] Só resta especular qual dos galanteadores de Frida (ou se foi a própria Frida) escreveu os seguintes versinhos num pedaço de papel que ela guardou e que está hoje no arquivo de Frida Kahlo, Museu Frida Kahlo: “Quando te vejo de bigode,/ e como uma criancinha careca,/ sinto que gostaria de virar bicha”. O poema completo em espanhol é: “Me gusta tu nombre, Frida,/ pero tú me gustas más,/ en lo ‘free’ por decidida/ y en final porque das./ Cuando te veo con tu bozo/ y como chico pelón/ siento que sería mi gozo/ el volverme maricón”.

[746] Kahlo, “Retrato de Diego”.

[747] “Un retrato de escandalo”, recorte de jornal sem data, arquivo de Isolda Kahlo.

[748] Nota enviada do México à revista *Time*, 14 ago. 1949.

[749] Ibid.

- [750] Reyes e Rabel, entrevistas particulares.
- [751] Rosa Castro, entrevista particular.
- [752] Ríos y Valles, entrevista particular.
- [753] Ric y Rac, “In-mural”.
- [754] Zendejas, entrevista particular.
- [755] Rivera, *My art, my life*, pp. 264-265.
- [756] Samuel A. Williams, entrevista particular por telefone, novembro de 1981.
- [757] Kahlo, “Retrato de Diego”.
- [758] Frida comparou a força resiliente de Rivera à de um cacto: “Como os cactos da terra, ele cresce, forte e impressionante, tanto na terra como na pedra... Mesmo se o arrancam da terra, suas raízes vivem... Ele se ergue com força surpreendente e, como nenhuma outra planta, floresce e dá frutos” (Kahlo, “Retrato de Diego”, p. 5). Rivera usou uma planta semelhante à de *O abraço amoroso* — que, igualmente, brota para cima — como símbolo sexual em seu mural *A terra fecunda*: “Meu símbolo para a Natureza era uma mulher colossal e sonhadora. Em suas mãos ela agarra com força uma planta igualmente fálica” (*My art, my life*, p. 139). A nudez de Lupe Marín é o modelo de fertilidade aqui. Frida, por outro lado, escolhe o marido nu como modelo para tema similar. O matiz alaranjado do cacto na mão de Rivera evoca também outra tela de Frida, *A flor da vida* (1944).
- [759] Ibid.
- [760] Rabel, entrevista aos Crommie.
- [761] Rodríguez, entrevista particular.
- [762] Kahlo, “Retrato de Diego”.
- [763] Isolda Kahlo, entrevista particular. A própria Frida escreveu “ojo avisor” num olho desencarnado por ela desenhado na década de 1940 (Coleção Rafael Coronel, Cidade do México). E em sua discussão acerca de *Moisés* ela disse que deu ao profeta um “ojo avisor” porque ele era “mais alerta e mais aguçado do que outras pessoas” (Kahlo, “Moisés”, p. 4).
- [764] Em 1950, Frida e Diego fizeram uma série de desenhos expressando suas reações a várias emoções humanas, em parte como jogo, em parte como experimento psicológico conduzido por Olga Campos (Olga Campos, entrevista particular).
- [765] Lara Barba, “Sor Juana y Frida Kahlo: paralelamente”, p. 8.
- [766] González Ramírez, “Frida Kahlo o el imperativo de vivir”, p. 22.
- [767] As anotações estão entre as cartas de Frida no arquivo pessoal de Joyce Campbell.
- [768] Frida Kahlo, carta ao dr. Fastlich, arquivo pessoal do dr. Fastlich.
- [769] Matilde Kahlo, carta ao dr. Leo Eloesser, arquivo pessoal de Joyce Campbell.
- [770] Tibol, *Frida Kahlo*, p. 138.
- [771] Reyes, entrevista particular.
- [772] Velasco y Polo, entrevista particular.
- [773] Ibid.
- [774] Velasco y Polo, entrevista particular, e Lozano, nota enviada à revista *Time*, 9 nov. 1950.
- [775] Campos, entrevista particular.
- [776] Ibid.
- [777] Lozano, nota enviada à revista *Time*, 9 nov. 1950.

- [778] Velasco y Polo, entrevista particular.
- [779] Elena Vásquez Gómez, entrevista particular, Cidade do México, agosto de 1977.
- [780] Lozano, nota enviada à revista *Time*, 9 nov. 1950.
- [781] Antonio Luna Arroyo, entrevista particular, março de 1977.
- [782] Campos, entrevista particular.
- [783] Bambi, “Un remedio de Lupe Marín”.
- [784] Dr. Armando Navarro, entrevista particular, Cidade do México, março de 1977.
- [785] Eugenia Farill de Pastor, entrevista particular. Cidade do México, julho de 1977.
- [786] Velasco y Polo, entrevista particular.
- [787] Elena Martínez, entrevista particular, Cidade do México, outubro de 1978.
- [788] Ibid.
- [789] Ibid.
- [790] Ibid.
- [791] Velasco y Polo, entrevista particular.
- [792] Judith Ferreto, entrevistada por Karen e David Crommie.
- [793] Bernice Kolko, entrevistada por Karen e David Crommie.
- [794] Ferreto, entrevista.
- [795] Tibol, *Crónica*, p. 2.
- [796] Rabel, entrevista particular.
- [797] Rabel, entrevista particular.
- [798] Ríos y Valles, entrevista particular.
- [799] Bambi, “Frida es una mitad”.
- [800] Rosa Castro, “Cartas de amor: un libro de Frida Kahlo”.
- [801] Antonio Robles, “La personalidad de Frida Kahlo”.
- [802] Velasco y Polo, entrevista particular.
- [803] Ferreto, entrevista aos Crommie.
- [804] Ibid.
- [805] A frase na parede de Frida começa com “Casa de...”.
- [806] Lupe Marín, entrevista particular.
- [807] Entrevista particular com uma amiga de Frida que prefere continuar anônima.
- [808] Tibol, entrevista particular.
- [809] Ferreto, entrevista aos Crommie.
- [810] Tibol, entrevista particular. Corre também a versão de que a menina não cometeu suicídio, mas foi assassinada por Frida, que, num acesso de fúria, golpeou a intrusa com sua muleta (entrevista particular com um amigo de Kahlo e Diego que deseja continuar anônimo).

Judith Ferreto contou a Karen e David Crommie uma possível terceira versão do incidente: de acordo com Ferreto, uma menina morreu na casa de Frida, vítima de encefalite contagiosa. “Frida ficou num tal estado de nervos que era impossível acalmá-la. Tivemos de sair da casa por causa da quarentena, e ficamos no meu apartamento por cerca de um mês.”

- [811] Gómez Arias, entrevista particular.
- [812] Ferreto, entrevista aos Crommie.

- [813] Ibid.
- [814] Ibid.
- [815] Ibid.
- [816] Rivera, *My art, my life*, p. 234.
- [817] Castro, entrevista particular.
- [818] Bambi, “Un remedio de Lupe Marín”, p. 3.
- [819] Julio Gracia Scherer, “Sátira fina, nunca enmohina”, recorte de jornal sem data, arquivo de Isolda Kahlo.
- [820] Ibid.
- [821] Monroy, entrevista particular.
- [822] Rosa Castro, “Galería del Mundo” — “Recordando a Frida Kahlo”, *El Día*, Cidade do México, 19 jul. 1966.
- [823] Dolores Álvarez Bravo, entrevista aos Crommie.
- [824] Arturo García Bustos tem um dos convites em seu arquivo pessoal.
- [825] Há um exemplar no arquivo de Frida Kahlo. A exposição foi intitulada “Primicias para un homenaje a Frida Kahlo” (Preliminares para uma homenagem a Frida Kahlo), porque uma exposição de maior fôlego estava sendo planejada pelo Instituto Nacional de Belas-Artes — e que, no fim das contas, nunca aconteceu. Rodríguez (entrevista particular) disse que a exposição foi cancelada por causa do escândalo que se seguiu depois que o enterro de Frida foi convertido em ato político. A mostra teria acontecido no verão de 1954 — quando Frida morreu.
- [826] Relato baseado na entrevista de Dolores Álvarez Bravo aos Crommie, e em Dolores Álvarez Bravo, entrevista particular.
- [827] Dolores Álvarez Bravo, entrevista aos Crommie.
- [828] Ibid.
- [829] Ibid.
- [830] Morillo Saffa, entrevista particular.
- [831] Monroy, entrevista particular.
- [832] Morillo Saffa, entrevista particular.
- [833] Henestrosa, entrevista particular.
- [834] Velasco y Polo: entrevista particular.
- [835] Monroy, entrevista particular.
- [836] Tibol, entrevista particular.
- [837] Absolutamente todo mundo estava lá
- [838] Dolores Álvarez Bravo, entrevista aos Crommie.
- [839] J. Moreno Villa, “La realidad y el deseo en Frida Kahlo”.
- [840] “Mexican autobiography”, *Time*.
- [841] Rivera, *My art, my life*, pp. 283-284.
- [842] De acordo com a imprensa (*Excelsior*, resenha não assinada, 12 abr. 1953), havia na mostra cerca de 36 telas, todas de coleções particulares e nenhuma à venda. O catálogo da exposição listava apenas 32 obras, sendo que uma delas se refere a um grupo de desenhos e outra ao diário de Frida. Também foram incluídos na exposição o *Autorretrato* a lápis de 1927, muitos Kahlos de Morillo Saffa e dois outros pertencentes a Marte R. Gómez. Vários

quadros listados no catálogo não são atribuídos a donos específicos, e alguns não podem ser identificados; por exemplo, *Mujer de Sarape*, emprestada pelo falecido Frederick Davis; *Autorretrato*, cedido pela sra. Emilia Moreschi; e *Frida em chamas*, emprestado por Teresa Proenza. *La tierra misma* (A terra mesma) consta como empréstimo de Dolores del Río. Talvez seja *Dois nus em uma floresta*, identificado por outro título.

[843] Zendejas, entrevista particular.

[844] Elena Poniatowska, “El Museo Frida Kahlo”.

[845] Bambi, “Un remedio de Lupe Marín”.

[846] Uma imagem como essa é vista também numa tela estranha e inacabada — mostrando um corpo numa paisagem rochosa —, que hoje adorna a parede do quarto de Frida no Museu Frida Kahlo. Embora não tenha assinatura e não conste do catálogo do museu, acredito ser uma obra produzida por Kahlo em seus últimos anos. Exceto pela técnica grosseira de pintura, a paisagem é quase idêntica à de *Raíces*. Em ambas as telas, há uma pequena colina e uma ravina situadas na mesma posição. A proporção entre a terra e o céu é a mesma. Como *Raíces*, o quadro retrata uma figura adormecida, mas é aí que a semelhança termina. Em vez de um autorretrato executado de maneira esmerada, vemos um corpo amorfo que parece se fundir a ou se decompor na terra. Em um dos cantos da tela há um cacto — o robusto símbolo da persistência da vida. Junto a ele, um rosto ou uma máscara encara melancolicamente o céu.

[847] Henestrosa, entrevista particular.

[848] Rodríguez, “Frida Kahlo: el homenaje”, p. 50, e entrevista particular.

[849] Ferreto, entrevista aos Crommie.

[850] Ibid.

[851] Rivera, *My art, my life*, p. 284.

[852] Ferreto, entrevista pessoal.

[853] Ferreto, entrevista pessoal.

[854] Rivera, *My art, my life*, p. 284.

[855] Velasco y Polo, entrevista particular. Foi o dr. Velasco y Polo, e não o dr. Farill, que amputou a perna de Frida. Por ser aleijado, o dr. Farill não realizava amputações.

[856] Flores Guerrero, *Cinco pintores mexicanos*, p. 16.

[857] Castro, “Carta a Frida Kahlo”.

[858] Tibón, entrevista particular, Cuernavaca Morelos, México, julho de 1977.

[859] Castro, “Carta a Frida Kahlo”.

[860] Morillo Safa, entrevista particular.

[861] Martínez, entrevista particular.

[862] O texto diz 1953, mas creio que Frida escreveu o ano errado, pois a anotação se segue a uma entrada datada de abril de 1954.

[863] Ferreto, entrevista particular.

[864] Tibol, entrevista particular.

[865] Castro, entrevista particular.

[866] Zendejas, entrevista particular.

[867] Ferreto, entrevista aos Crommie.

[868] Bambi, “Frida dice lo que sabe”, p. 7.

- [869] Loló de la Torriente, “Recuerdos de Frida Kahlo”, p. 9.
- [870] Robles, “La personalidad de Frida Kahlo”.
- [871] Tibol, entrevista particular.
- [872] Ríos y Valles, entrevista particular.
- [873] Livro que Frida estimava. Numa lista de “coisas a fazer”, exibida no Museu Frida Kahlo, ela escreve que queria mandar seu exemplar para ser reencadernado.
- [874] Ferreto, entrevista aos Crommie. Frida de fato tinha deixado de lado suas muletas quando produziu *O marxismo trará saúde aos doentes*; contudo, depois de dar alguns passos, ela caiu, agravando sua já crítica condição (García Bustos, entrevista particular).
- [875] Ibid.
- [876] Rodríguez, “Frida abjura del surrealismo”.
- [877] Eugenia Farill, entrevista particular.
- [878] Tibol, “Frida Kahlo: en el segundo aniversario de su muerte”. Na descrição de Tibol, o autorretrato mostrava Frida usando calças de tweed e um *rebozo*, de pé junto a um forno. Também segundo a lembrança de Tibol, Frida o pintara num pequeno pedaço de madeira. Embora essa descrição não coincida inteiramente com a tela hoje existente intitulada *Os fornos de olaria*, parece provável que a tela que Tibol viu Frida pintando em 1954 seja a mesma. A pintura com o rosto de Frida dentro de um girassol pode ser a mesma (registrada em fotografia) que mostra uma Frida nua segurando numa das mãos um girassol — que esconde sua genitália — e, na outra, pincéis e uma máscara com suas feições. Seu rosto perdeu os traços e foi transformado em quatro pétalas que irradiam luz para outras flores, que preenchem o fundo. Dolores Olmedo afirmou (entrevista particular) que o quadro mostra seu corpo e o rosto de Frida (como máscara), e que o retrato está relacionado à ideia de Rivera de que havia uma completa dualidade entre Dolores e Olmedo — as duas eram opostos que se complementavam.
- [879] Morillo Safa, entrevista particular.
- [880] Ferreto, entrevista aos Crommie.
- [881] Ibid. Por causa de seus próprios problemas de saúde, Ferreto não estava trabalhando para Frida nessa época.
- [882] Bambi, “Manuel, el chófer” p. 5.
- [883] Radar. “Etcetera”, 15 jul. 1954.
- [884] Zendejas, entrevista particular.
- [885] Bambi, “Manuel, el chófer” p. 1.
- [886] Ibid.
- [887] Ibid.
- [888] Tibol, *Crónica*, legenda de ilustração, sem número de página.
- [889] J. O. “Frida Kahlo, una vida de Martiro”, 22 de julho de 1954, recorte de jornal, arquivo de Isolda Kahlo.
- [890] Rivera, *My art, my life*, pp. 284-285.
- [891] González Ramírez, “Frida Kahlo o el imperativo de vivir”, p. 25.
- [892] Bambi, “Manuel, el chófer” p. 1.
- [893] *El Nacional*, 14 jul. 1954.
- [894] Rivera, *My art, my life*, pp. 284-285.

- [895] Bambi, “Manuel, el chófer” pp. 1, 5.
- [896] Dr. Velasco y Polo, entrevista particular.
- [897] Bambi, “Manuel, el chófer” p. 5.
- [898] Ibid., p. 1. O dr. Velasco y Polo (entrevista particular) lembrou que ao voltar para a casa de Frida, depois que ela já tinha morrido, Kahlo “estava deitada na cama. Disseram que ela tinha sido encontrada morta na banheira. Aparentemente o que aconteceu foi que ela estava sentindo dores na perna, se levantou e foi ao banheiro. Lá ela caiu e morreu”.
- [899] Ella Paresce, carta a Bertram D. Wolfe (23 de julho de 1954), Instituto Hoover, Universidade de Stanford.
- [900] Wolfe, *The fabulous life of Diego Rivera*, p. 400.
- [901] Marín, entrevista particular.
- [902] Campos, entrevista particular.
- [903] Kolko, entrevista aos Crommie.
- [904] Ibid.
- [905] Velasco y Polo, entrevista particular.
- [906] Castro, entrevista particular.
- [907] Wolfe, *The fabulous life of Diego Rivera*, p. 400. O relato do velório de Frida vem de Wolfe, *The fabulous life of Diego Rivera*, p. 400, de notícias veiculadas na imprensa existentes no arquivo de Isolda Kahlo e de entrevistas com Arturo García Bustos e o dr. Velasco y Polo.
- [908] *Foto-Gión*, no 48, recorte de revista, sem data, arquivo de Isolda Kahlo.
- [909] Wolfe, *The fabulous life of Diego Rivera*, p. 401.
- [910] Recorte de jornal, sem data, arquivo de Isolda Kahlo.
- [911] Rodolfo Contreras A., “Frida Kahlo, la artista del pincel, dejó de existir ayer”, *Novedades*, Cidade do México, p. 19, 14 jul. 1954.
- [912] Iduarte, “Imagen de Frida Kahlo”.
- [913] O poema de Carlos Pellicer nunca foi publicado em inglês. Traduzi os três últimos versos. O primeiro verso do original espanhol é “Si en tu vientre acampo la prodigiosa”.
- [914] El cadáver de la artista Frida Kahlo, incinerado en Dolores, *Novedades*, Cidade do México, p. 26, 15 jul. 1954.
- [915] Ibid.
- [916] Monroy, entrevista particular, e Guillermo Monroy, “Vayan a la cámara del horno a despedir a Frida Kahlo”, *Excelsior*, Cidade do México, p. 1, 5, 8, 13 jul. 1975.
- [917] Monroy, entrevista particular.
- [918] Zendejas, entrevista particular.
- [919] Paresce, carta a Bertram Wolfe.
- [920] Tibol, “Frida Kahlo. Segundo aniversario”.
- [921] Monroy, “Vayan a la cámara del horno”. Ver também El cadáver de la artista, *Novedades*, p. 17.
- [922] Estrada, entrevista particular.
- [923] Pouco tempo depois da morte de Frida, Antonio Peláez pediu a Rivera que escrevesse algumas palavras para acompanhar o perfil de Kahlo a ser publicado em seu *21 Mujeres de Mexico* (21 Mulheres do México, Editorial Fournier, s.a., 1956, p. 21). Num

dos parágrafos da contribuição de Rivera, lia-se: “Quem teve a incomparável sorte de estar próximo de Frida, dentro de seu amor, pode — na hora em que ela mudou sua presença através do fogo — deixar-se cair cada vez mais fundo no infinito abismo que deixou mundos, compreendendo-os melhor a cada instante, na esperança de obter a felicidade completa tendo suas próprias cinzas bem misturadas às dela, molécula com molécula”.

[924] Rivera, *My art, my life*, pp. 285-286.

[925] Juan Soriano, entrevistado por Elizabeth Gerhard a pedido da autora, Paris, junho de 1978. Outra versão dá conta de que Rivera comeu parte das cinzas.

[926] Notas de Lesley.

[927] A coleção de arte de Frida incluía obras de Paul Klee, Yves Tanguy, Marcel Duchamp, José María e José Clemente Orozco.

[928] Rivera, *My art, my life*, pp. 285-286.

[929] Rodríguez, “Frida Kahlo: el homenaje”, p. 50.